

Henri Focillon

maestrii stampeii



Editura Meridiane

Consultant științific:
prof. univ. SIMION IUCA

Henri Focillon

maestrii stampeii

Traducere de
MIHAIL STĂNESCU

Cuvînt înainte de
GETA BRĂTESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Focillon străbate dinastii ale spiritului, drumul lui se așterne sub cerul tumultuos hugolian; cer, pe care el, treptat, adună și ordonează lumina, o purifică, o concentrează. Traducerea de față reunește pagini a căror atmosferă ține de tinerețea scriitorului, de meditația și practica în atelierul de gravură al tatălui, de strînsa amicitie cu mai bătrînul Gustave Geffroy, cel căruia îi datorează înțelegerea și dragostea pentru « marea lecție a secolului al XIX-lea ». De altfel, studiul asupra gravurii lui Tiepolo și cel asupra lui Charles Meryon fac parte din volumul « Etude sur l'art moderne, Technique et sentiment », 1919¹, volum dedicat în termeni exaltați lui Gustave Geffroy: « În această culegere chiar, ce bucurie pentru mine, dacă ați regăsi vreun accent din acele ardori ascunse pe care le iubiți și pe care le-ați propagat pînă la noi! Ele sînt, fără îndoială, cele care odinioară au condus cercetările mele către cei anxioși, agitați, sau chiar dereglați, Cellini, codoșul orfevru, Hokusai, bătrînul nebun după desen și acest posedat al acva-fortei, Piranesi . . . Vă ofer astăzi cu modestie cîteva studii din care veți discerne o alegere și un instinct care nu s-au schimbat, — capriciile aeriene ale lui Tiepolo, dezlănțuirile lui Barye, furtunile lui Victor Hugo, glaciala nebunie a lui Meryon, cîteva răbdători vizionari ai gravurii și alte lumi stranii. »

Monografiile cuprinse în această carte sub titlul general « Maeștrii gravurii », stau față de ultimul studiu al lui Focillon, « Anul o mie », la celălalt capăt. Traducerile acestea ne dau putința de a măsura prefacerea ce s-a produs în deplină consecvență și continuitate artistică. Focillon-poetul-romantic, însoțește mereu, din ce în ce mai

¹ Ediția pariziană din 1919 aflată la Biblioteca Muzeului de Artă al RSR poartă iscălitura originală a lui Focillon sub dedicația pe care
5 acesta i-o făcuse doctorului Ion Cantacuzino.

discret, dar nu mai puțin eficace, pe Focillon omul de știință, îl ajută, așa zice, să treacă spre noi marea barieră a ultimelor decenii. Căci viziunea contemporană a mișcării implică dispoziția romantică, emoția stîrmită de luptă, de ciocnire.

Modul în care Focillon conturează categoria « vizionarilor » depășește simpla adeziune, devine un act cu valoare introspectivă, o auto-definire nedezmășită pe tot parcursul activității sale. « Mai mult decît expresia unei rase, ei reprezintă o familie de spirite . . . Vizionari, termenul îi califică cu exactitate. Ei nu văd obiectul, ei îl vizionează. S-ar zice că între senzație și percepție se interpune o virtute particulară care, fără să altereze natura, îi conferă o vivacitate, o intensitate, o profunzime uimitoare. Tocmai în această ordine, ca element al vieții psihice poate fi, dacă nu definit, cel puțin conceput termenul de intensitate »¹. O dublă acuitate, puterea de a da investigației, nemijlocit, structură, și, în acest sens, o tensiune continuă, mai ales atunci cînd suflul cuprinderii descoperă un fabulos, strălucitor « underground » științific. Obsesia artistului, a vizionarului, spune Focillon, are ca « punct de plecare » lumea sensibilă; aceasta « îi este în egală măsură punct de sosire » și, indispensabilă dar nesatisfăcătoare, vizionarul « o transfigurează fără să o trădeze ». Dialectica mărturisită cu luciditate în chiar actul creației, și, în consecință, vitalitatea, siguranța cu care Focillon taie materia care l-a absorbit, iată calități ce dau scrierilor lui, fie și celor mai impresioniste, o prestanță contemporană. Din rigoarea analitică, aceeași cu care Focillon vede prin lupă incizia gravorului sau pipăie ornamentul zidului romanic, se ivesc lumi noi.

Ce a fost pentru Focillon « punct de plecare », care a fost țărmlul de unde s-a pornit lumile? Greu de întîlnit scriitor căruia spațiul geografic și istoric să i se deschidă cu mai multă concreteță. Focillon străbate scîii mari ale globului și sute de ani cu aceeași percepție acută cu care Balzac străbătea Parisul timpului său; cu aceeași forță compune o « comedie umană » ale cărei modele sînt popoarele și geniile. Vizionar, el pune « reprezentarea și sugestia în opoziție »; observația sa descoperă relații surprinzătoare, condusă, cum spune el despre Victor Hugo, de această « inteligență a efectului, această artă de a concentra lumini », artă de gravor. Uneori, s-ar zice, înălțat din precizia detaliilor, orizonturi teribile îi dictează pagini în ordinea marilor scrieri despre umanitate; așa cita în întregime prefața la studiul « Anul o mie », dar mai ales acel paragraf închinat Germaniei. Cartea aceasta cuprinde și ea scurte, fulgerătoare sinteze.

¹ « Esthétique des visionnaires » din volumul « Maîtres de l'estampe — Peintres graveurs » — Paris 1930.

Gestul celei de-a șaptea zi cristalizează acumularea laborioasă a alte șase. Focillon trăiește « amploarea investigației » cu bucurie. Veți afla aici bogatele inventare ce populează opera cutărui sau cutărui artist. Mai târziu, cînd va considera arta Occidentului, « Evul mediu romanic și gotic », el va resimți altfel unitatea existență-creație: în locul somptuoaselor monturi, prea marcate, apar acum suportii a căror articulație funcțională și distantă ne dau o și mai mare satisfacție.

Epoci de « înaltă frecvență », « vizionari » și, din mîinile lor, o artă smulsă « somnului materiei »: acest semn heraldic numai forma o are trilobată, substanța îi este una. Puncte nodale, unde totul capătă valoare simbolică, unde lucrurile separate de timp și de spațiu, obiecte și fenomene intrate în starea necesarelor interferențe, alcătuiesc emblema poeticeii lui Focillon. Aceste reliefuri sînt agitate: practica scriitorului se apropie atunci mai mult ca oricînd de practica gravorului. Fiu de gravor și gravor el însuși prin tehnică, și depășind-o, Focillon cîștigă știința absolută a luminii și umbrei. « Dacă specificul vizionarilor este să vadă intens, ei aveau aici (în gravură n.a.) excepționale resurse pentru a se exprima. Dar nu le-au găsit gata făcute, desăvîrșite. Le-au smuls somnului materiei. »¹ Așa se face că prin gravură, Rembrandt și Dürer, atît de diferiți, se întîlnesc spre a reînvia experiența unor secole uitate cînd incizia ce trezește metalul sau lemnul gravorului trezea piatra. Fără concentrarea scrierilor de mai târziu, fără densitatea lor răcoroasă, într-o tonalitate fierbinte, paginile acestei cărți sînt prețioase: ele clădesc gravurii un edificiu a cărui boltă păstrează glasul scriitorului: « în atelierul tatălui meu prea iubit, am învățat să ating instrumentele cu toată stăpînirea, să le iubesc. Pătrunse de căldură umană și strălucitoare prin uzură, ele nu erau în ochii mei accesorii neînsufleșite, ci forțe dăruite cu viață, nu curiozități de laborator, ci o magică putere de sugestie. Atît timp cît arta se limitează la stări de conștiință, la idei generale, ea nu este decît o agitație oarbă îngropată în inteligență. Ea trebuie să pătrundă materia, s-o accepte și să se facă acceptată de ea . . . »² Gravura este, așadar, pentru Focillon, o valoare ce depășește granițele unui anume teritoriu al creației; ea înseamnă o atitudine față de lume, o virtute poetică pe care o ai sau nu o ai și în contact cu materia artei tale, o « posesie galvanică » a universului.

GETA BRĂTESCU

¹ « Esthétique des visionnaires », din volumul « Maîtres de l'estampe ».

² Din prefața la volumul « Technique et sentiment ».

MAMEI MELE

Un carton de stampe și de desene, deschise sub lampă, în liniștea nopții, ne îndreaptă spre misterele cele mai frumoase și mai severe. Răsfoindul, cunoașterea noastră asupra trecutului dobândește acea calitate inactuală care depășește în poezie toate seducțiile momentului. Stampa posedă în sine un caracter enigmatic ce provine din puterea sa de abstracție. Ea nu se ia la întrecere cu viața. Ea o transpune într-un registru cu două note ale căror acorduri sînt mai imperioase decît vastele resurse ale gamei cromatice. Forță concentrată, ea acționează în adîncime. Deoarece nu spune totul, ne poruncește să completăm și să combinăm laconicele sale confidențe, fără a ne îngădui, asemenea muzicii, să rătăcim departe de ele. Ea conferă un element de durată și de stabilitate reveriilor fugare, fanteziilor de capriciu. Permanent contrast între noapte și zi, întregul ascendent asupra noastră avîndu-și rădăcinile în însuși acest contrast, ea dă umbrei o transparență aproape sonoră, luminii o strălucire mai stranie decît lumina terestră. Chiar atunci cînd se limitează la puritatea liniei, aceasta capătă de la materia inflexibilă în care este înscrisă o calitate corozivă. Chiar atunci cînd este o pată, ea radiază cu o imobilitate captivantă. Trecutul său o alătură științei orferrului, operațiilor din laboratoare.

Orice artă este o lume, fiecare tehnică este un mediu a cărui valoare activă este egală sau superioară aceleia a mediilor istorice. Nu trebuie să fii neîncetat istoric, ci și fizician și chimist, nu pentru a-și satisface curiozitatea cu experiențe și rețete, ci pentru a împlini scopul de a cunoaște în alcătuirea lor aceste lumi imaginare, căci poezia lor

esențială este de combinație, nu de efuziune. Diferite familii spirituale pot să se complacă în orice tehnică posibilă, însă fiecare materie are aleși și inițiații săi. Ordinul gravurilor este deosebit. El abundă în vizionari. Aici ei nu sînt singuri. Și unii și alții sînt luminați de o flacără tainică sau atinși de reflexele ei. Așa stau lucrurile atunci cînd ei trasează imaginea omului, ori dacă vor să ne dea vreo idee despre colțuri singuratice din natură, ca și atunci cînd interpretează opera fluidă a pictorului pentru a o încorpora austerei lor durități.

Tu știi aceasta, mamă dragă, tu care ai fost atît de strîns legată de viața unui artist perfect și care, sensibilă la poezia stampe, mi-ai insuflat, ca și el, gustul și privilegiul de a o iubi. Primește cartea aceasta în care am încercat să tratez sub aspecte inegale și multiple continuitatea aceleiași gândiri. Gravura și pictura, Occidentul și Orientul mi-au dezvăluit rînd pe rînd urzeala ei. Cîte nesiguranțe încă în aceste căutări. Schițele pe care le strîng în această colecție au nevoie să fie ocrotite. Îngăduie-mi să le plasez sub numele tău.

H. FOCILLON

Dürer poartă în el două vârste, două rase de oameni și contradicția eternă a marilor artiști. El este fiul lui Faust și al Elenei, dar în timp ce zborul luminos al lui Euphorion se precipită brutal la pământ, opera sa, una și multiplă, poartă pecetea unei lungi și puternice continuități. Vremea în care a trăit este răscrucea a două veacuri, cuprinzând sfârșitul evului mediu și începuturile erei moderne. A crescut într-o republică comercială, în inima Sfântului Imperiu, dar, ca atîția alții din compatrioții săi care au venit să lucreze la topitorii din Padova și la pictorii din Veneția, a străbătut și el trecătorile Alpilor și a coborît spre sud. Două pasiuni, amîndouă la fel de puternice, îl stăpînesc: nici un om nu a fost mai sensibil la particularitățile obiectului, la caracterul formei, la virulența și complexitatea lucrurilor naturale, la imensul și poeticul haos al universului, și nimeni nu a făcut o tentativă mai energică de a le reduce la inteligibilitatea pură. Acest cizelator de frunzișuri involburate, acest caligraf ornamental întîrziind într-un labirint de linii întreșute și frunzulițe, a vrut să construiască o imagine a omului care să fie exemplul și modelul demersurilor rațiunii. Este un poet și este un geometru, un teoretician și un inspirat. Ca poet, el nu este numai ordonatorul marilor drame creștine, un povestitor de legende împletite cu alegorii, totul în lume îl solicită și îl emoționează, este în stare să înzestreze lucrul neînsușit cu o viață enigmatică, a cunoscut rînd pe rînd afecțiunea casnică și cuprinzătoarea afecțiune umană, darul de a ghici sensul intim care

circulă în meandrele plăcute ale vieții cotidiene ca și pe străduțele unui oraș vechi... Geometru, el se uită pe sine și reduce figura omenească la combinații de axe și la măsuri de proporții. Ca pictor, are farmecul unei tehnici cu tușe mici, așezate și șlefuite cu îndelungată răbdare. Pensulația, materia însăși, armoniile sale sînt ale unui rafinat. Tabloul este pentru el obiect de artă și lucru de preț, și totodată nimeni nu a avut mai mult ca el simțul formelor monumentale. Chiar ca gravor, el este dublu: pe aramă, mînuiește dăltița lui fină, acul și acuaforte, iar pe lemn, trasează cu un jet puternic un desen plin de vigoare și concizie.

Cum să surprinzi oare unitatea care leagă aceste diverse aspecte și bogatele lor alternative? În ce rezidă secretul acestor variații în interiorul aceleiași opere și ale unei singure vieți? Nu avem dreptul să le reducem sau să le simplificăm. Orice mare creator nu dezvoltă o gîndire unică, desfășurată cu monotonicitate, ci înlănțuie una de alta tendințe care se despart, se întîlnesc, pentru a se despărți din nou. Nu se întîmplă așa cu fiecare mare epocă? Renașterea înseamnă dragoste de viață, dar este și neliniște; ea alătură visului său de fericire și modului său de stăpînire a lumii o puternică neliniște a spiritului. Dürer nu trebuie privit dintr-o singură parte, ci sîntem nevoiți să facem inconjurul acestei mărețe imagini a unui om pentru a-i fixa fiecare dintre profilurile sale. Rînd pe rînd istoricii l-au definit ca pe un umanist și ca pe un gotic. Întărind termenii, ei accentuează antiteza și schițează doi Dürer, incompleți și înfruntîndu-se. Gotic, este, desigur, dar termenul este prea general, prea inconsistent, cuprinde prea multe noțiuni diferite în funcție de timp și de loc. Imensul ev mediu nu se definește ca un semn caligrafic sau ca un alfabet. Opera lui Dürer, cu toată amploarea ei, nu are nici caracterul enciclopedic, nici pacea senină, nici candoarea artei catedralelor. Te faci mai curînd să te gîndești la una din acele frumoase capele dinastice, asemănătoare unor relicvarii minuoșe lucrate, pe de-a-ntregul acoperite cu ornamente, pline de imagini, construite pe baza unui sistem complex arhitectonic, ale cărui combinații prezintă un labirint de linii decorative și de elemente constructive. Ea apare în amurgul unei epoci care a depășit punctul de echilibru și care abundă în înfloriri

stufoase și în luxuriante capricii; dotată cu o uimitoare cultură și cu o imensă diversitate de experiențe, acestei epoci îi place să rafineze și să complice cuceririle trecutului, ea prelungește și încâlcește parafa, dedublează ornamentația, și-i practică creștături, sporește frângerile cutelor. Fiecare plantă devine o pădure. Fiecare ființă este o lume, cu topografia ei de creste, colțuri, proeminențe și cavități. Viața formelor este stimulată de o ardoare de declin. În același timp, cea mai stranie meditație asupra morții, gustul pentru ecorșeu și schelet, ambele provenind fără îndoială din Manualele de pocăință dominicane, dar care au sfârșit prin ași fi suficiente fără o intenție moralizatoare, au revărsat cranii, oșele minți, în galanterii macabre, printre giuvaeruri de ceasornicar. Maeștrii sînt mai degrabă orfevri decît sculptori, miniaturişti decît pictori, și gravori decît miniaturişti. Chiar atunci cînd taie în piatră, ei păstrează sentimentul lucrului pe metal sau lemn, cu prețioase virtuozități ale uneltei.

Aceasta este atmosfera timpului, care nu e de loc evul mediu, ci un ev mediu deosebit, acela pe care l-au cunoscut și iubit mai ales romanticii. Acesta este fondul portretului, silueta orașului în înălțime, creștată de pinioane, de pinacle, de frontoane, de turle, feudal și negustoresc, misterios și pozitiv, în care Dürer și-a petrecut tinerețea. Acest mag a rămas un minunat orfevru, nu numai în combinațiile sale ornamentale de blazoane, *Blazonul morții*, *Blazonul cu cocoș*, dar și atunci cînd incrusta în metal, cu o trăsătură inflexibilă, ascuțită, răbdătoare, forma imobilă și violentă a unui chip, sau chiar cînd urmărea osteologia accidentată a acestui chip cu o pensulă ascuțită ca un stilet. Din mînuirea finelor vrejuri de fier ale cizelatorului, el păstrează în degete, ca un inel fermecat, darul unei atente virtuozități, care duce pînă la capăt trăsătura frumoasă fără a-i întrerupe vreodată cursul. În jurul reginei nude, surprinsă de monstrul marin, valul se umflă, se frămîntă și clocotește în mici pliuri capricioase, asemănătoare inflexiunilor unei ornamentații de ramuri, sau scriiturii complicate a cerului dintr-un desen persan; la fel norii sub sfera care o poartă pe Nemesis; la fel veșmintele celor doi îngeri care arată Chipul Sfînt.



DÜRER.
Apocalipsul Sfîntului Ioan. 1498
Lupta Sf. Mihail cu balaurul.

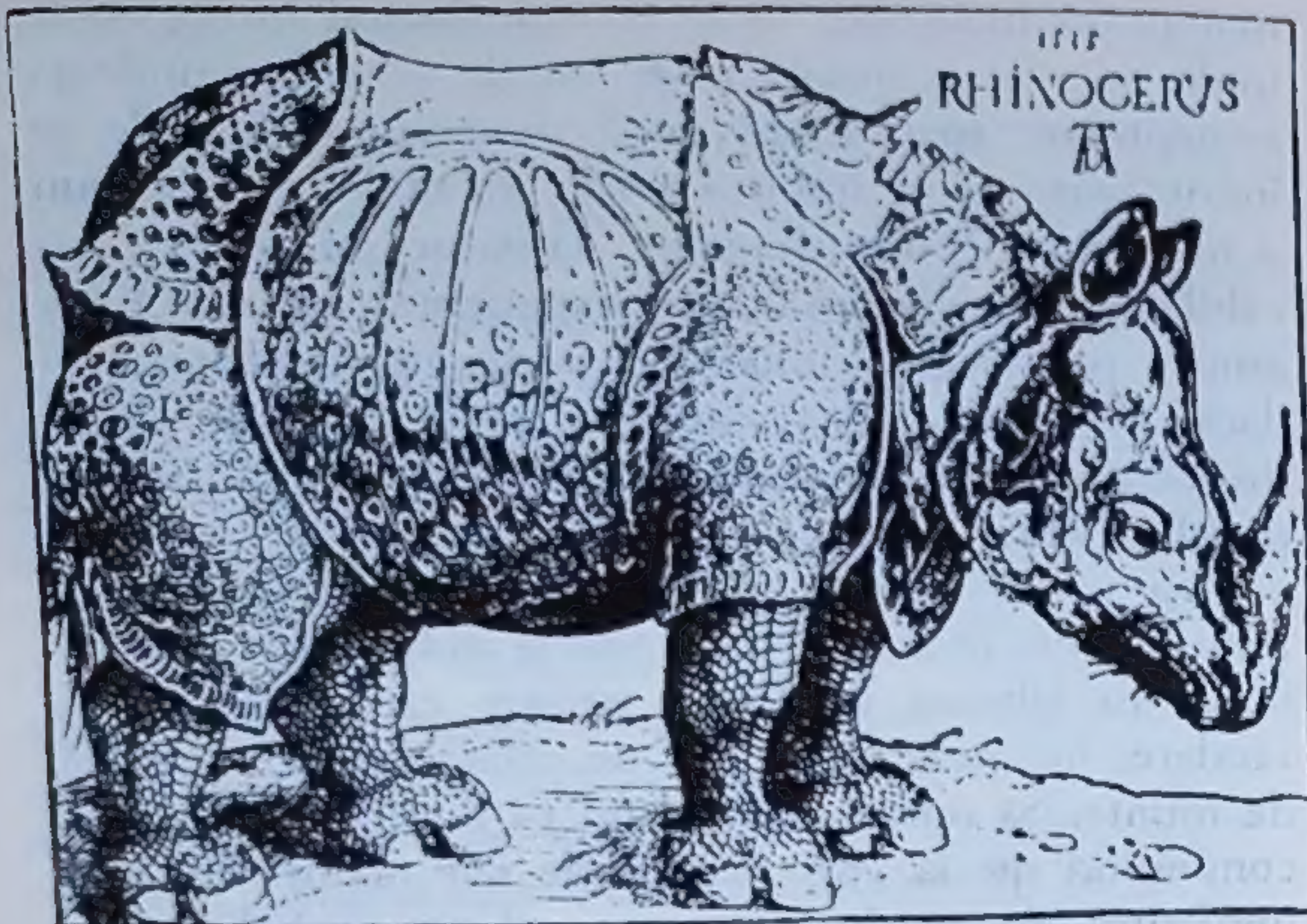
Însă el păstra în inima sa virtuți mai profunde, izvorînd din timpuri vechi, timpuri pe care maeștrilor le e dat să le reînvie dincolo de vremi. În această Germanie a Reformei, violența și sinceritatea emoției creștine apar la Dürer ca la oamenii de odinioară. Nu vreau să spun că este singurul care simte astfel, prea era multă fervoare dramatică și pasiune combativă în jurul lui. Și mă gîndesc mai puțin la *Viața Fecioarei*, atît de omenească,

atît de duioasă, sau chiar la marea suită a *Patimilor*, cît la *Apocalipsul Sfîntului Ioan*. Această temă extraordinară, propagată de ilustratorii comentariului lui Beatus, inspiră în secolul al XIII-lea, se ştie, cele mai frumoase interpretări înfăţişate pe timpanele bazilicilor romanice. Desigur că Dürer prezintă puţine trăsături comune cu sculptorii de la Moissac, Conques sau Baulieu. Aceştia lucrează în piatră pentru o arhitectură, după canoane despotice, iar el are libertatea să combine cum vrea. Ei reţin scena Judecării de apoi şi chipurile celor douăzeci şi patru de bătrîni, în timp ce el ilustrează pagină cu pagină această formidabilă cantată. Dar şi unii şi alţii au acelaşi sentiment al realităţilor fulgerătoare, aceeaşi obişnuinţă a unor lăcaşuri de spaimă şi de asemenea aceeaşi pasiune moralizatoare. Mai mult, pagini cum sînt *Cîntarea aleşilor în cer* amintesc de compoziţiile bizantine, iar savanta simetrie a chipurilor din *Lupta îngerilor* se apropie de formulele geometrice care organizează timpanele. Cristul cu şapte candelabre nu este acelaşi cu Cristul de la La Lande-de-Cubzac; dar spada cuvîntului este înfăţişată în amîndouă cazurile cu aceeaşi literalitate cucernică, cu aceeaşi maiestuoasă stîngăcie. S-ar zice că sentimentul germanic din *Märchen*, care transfigurează realitatea în viziune, colaborează aici cu cea mai venerabilă poetică creştină a Occidentului.

Dar Dürer nu e numai gotic, el este totodată şi un om vechi, mai vechi decît vremea sa, prin concepţia sa despre natură şi spaţiu. Natura nu este în ochii săi o ordine, o serie, ci un bloc, un fel de concreţiune compactă. Ea nu lasă să se vadă unde sfîrşeşte un « regn » şi unde începe altul. Adesea vegetalul, cu gheare, zbîrlit, tentacular, are ceva de fiară, iar expresia fiarei se apropie de mimica omului. Artă modernă alege şi distribuie părţile. Dürer ia întregul. Peisajul său te face uneori să te gîndeşti la un bulgăre de pămînt, tăiat în pătrat de patru lovituri de sapă şi care înscrie în dreptunghiul de hîrtie albă harababura sa de ciudăţenii, bucăţi de rădăcini şi radicele care atîrnă, spărturi de stîncă, frunze, insecte, fiinţe tîrîndu-se şi, amestecată cu toate acestea, o figurină de om escortată de monştri. Fără îndoială că acest principiu nu este constant; ne gîndim mai ales la *Cavaler*, la *Sfîntul Eustafiu*. Dar chiar în planşele

mai puţin încărcate, unde se vede lucind hîrtia, acolo unde nu este acoperită peste tot de această abundenţă covîrşitoare, spaţiul are două dimensiuni, formele se încrucişează şi se îmbucă unele în altele, se suprapun şi nu se succed în profunzime. Trăsătură cu totul remarcabilă, dacă ne gîndim la toate experienţele sec. al XV-lea asupra perspectivei liniare şi perspectivei aeriene. Şi dacă adăugăm că travaliul este peste tot egal, că el insistă cu aceeaşi monotonie puternică asupra tuturor părţilor, chiar infime, că studiul este peste tot de o aceeaşi cinste austeră şi minuţioasă, avem spectacolul unui univers în acelaşi timp plat şi stufos, dens şi ramificat, un labirint de forme printre care vederea, cu răbdare, înaintează încet, ca un călător pe serpentinele de munte. Să nu ne mai mirăm că îl vedem pe Dürer combinînd (pe la 1507) faimoasele sale noduri din linii împletite: ele au, în arta sa, o valoare simbolică. Ele sînt imaginea unei lumi în care începutul şi sfîrşitul oricărui lucru sînt ascunse, în care linia vieţii urmează un parcurs continuu, încrucişat, împletit, de-a lungul căruia noi înaintăm fără să înţelegem taina rozaselor, a grilelor, a nodurilor. Ne gîndim la fraza lui Novalis: « Oamenii merg pe drumuri diferite; cine le urmează şi le compară va vedea apărînd figuri ciudate, figuri care par să aparţină acelei mari scrieri cifrate întîlnite pretutindeni: pe aripi, pe coaja ouălelor, în nori, pe zăpadă, în cristale, în formele stîncilor... ». Astfel, obsesia întregului şi a cheii cifrate a întregului se asociază capriciilor celor mai oculte ale Orientului, combinaţiilor de linii împletite, care au ca suport şi ca armătură poligoanele fatimite. În acest mod se succed într-un spaţiu asiatic forme rînd pe rînd pătimaş naturaliste şi pătimaş abstracte. Aici atingem punctul critic. Vedem bine că nu este posibil să separăm omul « gotic » de umanist. Dürer are o imensă curiozitate de observator, priveşte viaţa cu atenţia analitică cea mai îndîrjită şi, în acelaşi timp, refuză să o vadă accidentală, dezlinată. Nu numai că ea este compactă, că se ţine strîns, dar este organism, desenează combinaţii a căror cheie poate şi trebuie să fie căutată. Observatorul este ajutat de o uimitoare acuitate vizuală care asimilează îndepărtatul şi apropiatul şi le juxtapune; printr-o curiozitate ce se interesează

15 de toate vieţuitoarele pămîntului, de plante, de scoici,



DÜRER.
Rinocerul.
1515.

de reptile, de fiare rare, de acel masiv alpin care este rinocerul, de caii despre care a lăsat interpretări atât de aspre și viguroase, de om în sfârșit și de femeie, ale căror membre goale, pline de reliefuri, străbătute de tresăriri musculare și extrem de stabile a învățat să le iubească de la italieni: vedem descompunându-se și fragmentându-se, sub penelul pictorului, dar mai ales sub dăltița gravorului, unitatea de turnare a carnației proprie lui Giorgione. A căutat și a atins « canonul » său armonic, perfecțiunea sa de echilibru (și de meserie) în frumoasa planșă *Adam și Eva*: dar *Hercule*, *Nemesis* și chiar *Cele patru nuduri de femei* sînt studii de modele, ele respiră emoționanta particularitate a acestor modele, au acea vigoare a expresiei, acea energie de caracter pe care le conferă doar natura și tocmai prin acest aspect ele încîntau tinerețea lui Ingres atunci cînd începuse să reacționeze împotriva lui David. Această curiozitate analitică, acest studiu al omului, acest gust al vieții sînt trăsăturile care îl unesc pe Dürer cu marea căutare italiană și îl apropie de Leonardo.

Dar, asemenea lui Leonardo, el consideră că toate aceste lucruri disparate sînt tainic unite. Nu are numai

obsesia totalului și a simultanului, are și neliniștea sistemului. Care este limba ce îngăduie să pătrunzi raporturile dintre părți? Limba universală, geometria. Sfirșește prin a gândi, la rîndul său, că *la pittura è cosa mentale*, și că logica formelor organice este o logică matematică. Se înțelege cît de inexact ar fi dacă am vedea aici o urmă a geniului teoretic al Germaniei. Adaug că la Dürer și la Da Vinci, aceasta nu este nici trăsătura Renașterii, cum se crede de obicei. Și unul și celălalt provin dintr-o veche dinastie de spirite ale căror origini sînt îndepărtate, dar care a avut în secolul al XIII-lea reprezentanți prea puțin cunoscuți. Cînd răsfoiești albumul lui Villard de Honnecourt, ai și aici sentimentul unei căutări întinse și al unui efort de reducere sistematică prin ceea ce notele manuscrise ale autorului numesc « jometrie ». În acest album figurile de oameni și animale înscrise în triunghiuri și dreptunghiuri nu se prezintă ca procedeele unui pietrar, ci ca expresia gîndită a unei metode. Am arătat în altă parte cum această metodă era de acord cu fizica și optica unui filozof scolastic englez din aceeași epocă, Robert Grosseteste, care reduce toată creația la linii și unghiuri și care vede tiparele oricărei forme posibile în două volume geometrice, sfera și piramida, servind astfel de legătură și de trăsătură de unire între autorii « Perspectivelor » arabe și teoria « piramidei vizuale » a lui Alberti. Astfel, orfevrul din Nürenberg sfirșește prin a deține cheia și secretul. El depășește limitele casei sale, a străzii și a orașului său. Ca și Uccello, el deține universul într-un mic pătrat de pergament acoperit de semne și linii întretăiate. El îmbină gîndirea din Franța, Anglia și Italia. Rămîne un mare maestru german, însă este prințul unei anumite familii spirituale. La sfîrșitul vieții sale, crede că a rezolvat antinomia dintre obiect și semn, dintre viața trecătoare și stabilitatea rațiunii. Dar, cu paisprezece ani mai înainte, se îndoia încă de acest lucru, iar expresia pe care a dat-o neliniștii sale ne emoționează mai adînc decît seninătatea lui de teoretician. Gravînd *Melancolia*, el a grupat în jurul îngerului cu aripi de vultur toate instrumentele de măsură și toate uneltele tehnicii. Iată scara zidarului, echerul, fierăstrăul și rindeaua, de pereții unui stilobat sînt suspendate o clepsidră, niște baloane, o mașină

de socotit; pe sol zac o sferă și un enorm poliedru de piatră. Îngerul ține în mână un compas. Dar el s'a oprit din calcule și privește în gol cu neliniște. Există deci un element care nu se poate reduce la matematică și pe care măsura este incapabilă să-l sesizeze? Un câine dormitează, scufundat într-o oarbă inerție; un copil lucrează cu o silință inocentă; îngerul neliniștit și-a întrerupt munca. Banderola prinsă de aripile liliacului, care zboară în fața unui soare strălucitor și funebru, ne spune semnificația operei, fără a ne explica motivele ei. Niciodată Dürer nu a fost mai puternic și mai plin; puține compoziții sînt de un echilibru mai frumos și de un studiu mai riguros. Dar această *Melancolie*, de un accent atît de sfișietor și mîndru, este mai curînd enigmatică decît misterioasă.

Toate lucrurile ne sînt prea prezente, prea la îndemîna noastră, prea concrete. Sînt dense, cîntăresc greu, ele au autoritatea volumului, calitatea justă a detaliului; le vedem ca și cînd le-am atinge și, tratate riguros în același mod, ele prezintă toate același interes. Cutele admirabile ale rochiei îngerului (nemaiaavînd nimic ornamental), mototolite, ostenite, adevărate, sînt de un studiu uimitor care nu îngăduie să se ghicească ceva. Totul este spus, știut, nimic nu este sugerat. Ciudată unire a unui poet, familiar cu cele mai înalte cugetări, cu visurile cele mai frumoase și a unui observator neîndurător de concret. Scara raporturilor ascunse care scot în evidență anumite obiecte, le ascund pe altele sau le schițează slab ca niște vîltori ușoare, elocvența a ceea ce este prezent și invizibil, sonoritatea reciprocă a aparențelor, acele note imponderabile la care noi ținem atît de mult, nu își au loc în universul lui Dürer. Acest minunat intelectual asociază lumea formelor și lumea ideilor, tehnica uneltei și tehnica rațiunii, însă îi lipsește acel farmec magic, care, prin finit, evocă infinitul. «A sugera, zice gînditorul oriental, iată secretul infinitului.» Totul este drept, totul este nobil și frumos în această imagine a lumii și a omului, și totul este pietrificat. Prin aceasta se deosebește Dürer de Da Vinci. Amîndoi sînt căutători universali, au avut curiozitate pentru tot; și unul și altul au sentimentul miraculosului în natural (acest privilegiu al măștrilor), aptitudinea de a raționa asupra relațiilor matematice. Omul este pentru

ei teatrul experiențelor decisive, modelul oricărei speculații posibile asupra formelor. Dar italianul are o poetică a spațiului, a luminii și a pasajelor. Continuitatea artei sale este o modulare. Acest meșteșugar atît de scrupulos, care s'a trudit atît în căutările sale, (pînă la o vlăguire a rezultatelor) se silește să-și ascundă demersurile, să le prezinte ca pe niște nuanțe simultane. Combinațiile sale ale elementului masculin și elementului feminin, ale luminosului și clarului, ale organicului și neînsuflețitului, ale geometriei și emoției au caracterul, nu al unei soluții sau al unui capăt, ci al unei revelații. Astfel, lucrurile despărțite se regăsesc unite, nu printr-o rețetă a inteligenței, ci printr-o divinație a misterului care rezidă în ele. Astfel, frumusețea strălucește pe fața femeilor și a eroilor androgini, fără asperitatea formulelor, fără evidența măsurilor, ci ca un reflex de paradis pierdut. Lumea este lume — și încă ceva pe deasupra. Însă cît de tare, cît de încordată, bine construită, puternică, severă este lumea în care ne conduce Dürer! Chiar în legende sale, în alegoriile creștine și cavallerești, în meandrele ornamentului, în zoologia monștrilor, el strălucește cu o sinceritate a muncii; înfloriturile caligrafului sînt trasate cu o mînă care nu a tremurat niciodată. Nimic nu scapă acuității acestei lupe, înaltei tensiuni a acestui stil categoric. Stilul, iată în definitiv unitatea care contopește și asimilează diversitățile omului. Acest mare artist și-a izbit curiozitatea de ceea ce îi era poate cel mai opus, el s'a dezrădăcinat, și-a uitat măștrii de odinioară pentru a primi lecții noi, și-a dorit propria contradicție și și-a căutat propria împăcare: istoria operei lui ne arată depunerile acestor aluviuni. Dar Dürer, dera lungul anilor, își păstrează și menține suveranitatea stilului, așa cum fiecare om își păstrează particularitatea scrisului. Aceasta este limba și intonația sa. Ea este de o exemplară fermitate, de o bogăție de substanță poate unică. Nu este o rețea ușoară, o curgătoare abundență de vocale, ci o armătură dintr-un metal prețios. Aplicată la portret, sau mai degrabă la geografia feței omenești, vedem bine ceea ce este ea capabilă să dea, poate nu armoniile sufletului, ci redutabila intensitate a vieții. Niciodată acest ochi care știe să vadă și această mînă care știe să scrie nu au învăluit, ascuns, înecat; se poate

spune că nu au mințit niciodată. Fără îndoială că Dürer s-a interesat de clasificarea oamenilor în temperamente; chiar și aici el a fost sedus de frumusețea unui sistem, pe care o ilustrează în figurile sale de *Apostoli*. Dar în fața unor Albrecht von Brandenburg, Wilibald Pirckheimer, Melanchthon, Erasm, el face mai puțin fizionomie teoretică (o face totuși), cât este martor și cercetător. Ceea ce au fost oamenii aceia în trupul lor și pentru epoca lor, Dürer ne-o spune cu o pasiune de necrezut pentru adevăr. Această calitate intensă nu este oare, și ea, poezie?

Nu pot totuși să nu mă gândesc la un alt maestru, la Holbein, pe care atâtea lucruri îl apropie și atâtea altele îl deosebesc de Dürer. Acești doi mari artiști au fost la fel de însetați de gândirea Occidentului, ei și-au amestecat germanismul cu experiențele străine. Holbein, originar din Augsburg, a trăit la Basel, în Franța, în Anglia; Dürer, originar din Nürnberg, a călătorit în Țările de jos, în Alsacia, în Italia. Ca și Dürer, Holbein ține mult de Evul Mediu, ilustrând, în plin secol al XVI-lea, prin *Dansul morților*, una din cele mai sfîșietoare obsesii ale acestuia; studiind efigiile funerare din Bourges, el se alătură tradițiilor « pietrarilor » francezi. El și Dürer au fost amîndoi niște poeți religioși de factură veche, portretiști de donatori, pictori ai durerilor Calvarului. În sfîrșit, amîndoi sînt niște energici și sensibili observatori ai formei. Dar Holbein se deosebește de minunatul meșter-mag prin eleganta mîndrie a unui stil respirînd unitate și pace, printr-o putere de intuiție care renunță la opintelile analizei. Se vede bine aceasta cînd comparăm pe cei doi *Erasm*, portretul de la Luvru și gravura lui Dürer. Aceasta din urmă inserează una într-alta, cu o violență aproape sălbatică, piese anatomice care compun o admirabilă mască omenească. Holbein a pătruns secretul lui Erasm nu prin analiză, ci prin efectul unei virtuți tainice, și dintr-o dată, după o lentă familiaritate. El aparține acelei familii de portretiști « interiori », care spun fără efort ceea ce ascund pielea, mușchii, oasele și care fixează acest lucru pentru totdeauna, într-o pașnică și tăcută viață. Este adevărat. Însă Dürer are privilegiul neliniștii sale, și aceasta este calitatea sa eroică.

ADAM ELSHEIMER

Se poate vedea la Basel, sub acest titlu, *Goana după fericire*, un tablou de dimensiuni mici, cu o semnificație destul de enigmatică, de o compoziție în același timp îndemînată și naivă, de o execuție îndelung migălită. Într-un peisaj cu profil roman, dominat de o înălțime încununată de edificii antice și pe ale cărei coaste se găsesc ruine, prin fața frumoaselor coloane lustruite ale unui templu, o divinitate plutește ușor în văzduh, în timp ce cu o mîna prezintă de sus mulțimii un inaccesibil măr de aur. Curios amestec această umanitate, adunată acolo de capriciul unui pictor! Trebuie să reflectezi cîtva timp înainte de a înțelege atitudinea și gesturile unora sau altora. În fața zeiței înaripate, atît de strălucitoare și aeriană, fiecare vîrstă, fiecare caracter, fiecare stare păstrează atitudinea care i se cuvine. Iată-i pe cei detașați, pe filozofii și neliniștiții întru veșnicie. Iată-i pe cei nerăbdători, care întind brațele și cred că au apucat ceva: unul din ei a prins chiar mantia Fortunei, fără a o opri din zbor. Marii preoți, însoțiți de sacrificatori, duc boii albi spre altar. Un grup de seniori orientali, minunat înveșmîntați, fără patimă și fără gesturi, contemplă scena cu seninătatea fatalismului. La dreapta și la stînga, alte personaje, cele mai îndepărtate de zeiță, par să fi găsit secretul de a se dispensa de binefacerile acesteia, asistînd la « vînătoare » fără să participe la ea: unul, ca și cum ar vrea să-l convingă pe vecinul său, înalță o cupă mare plină cu vin; un altul duce de mîna o tîndă femeie fermecătoare; el întoarce spatele mulțimii și Fortunei.

nu o vede decât pe tovarăsa sa, se apleacă foarte aproape de fața ei, a cărei umbră o învăluie pe a sa, ca și cum ar vrea să se refugieze în tandrețea ei, ca și cum ar vrea în același timp să-și arate și să-și ascundă fericirea.

Un decor roman și câte ceva din Renașterea germană, din intelectualismul alegoric și delicatețea cu totul omenească a unui sentiment adevărat, o «manieră» antichizantă și presimțirea unui desen renan, contemporanul asociat fabulosului, în sfârșit Orientul, nu acel Orient după moda venețiană, ci mai curînd acela al Regilor-magi, și al lorzilor, așa cum au fost ei pictați de flamanzii veacului al XV-lea, iată unele din nuanțele și ciudățeniile care se îmbină armonios și fermecător în această ciudată pictură. Ea este opera lui Adam Elsheimer, pictor din Frankfurt, devenit roman prin gusturi și obiceiuri. Cavalerul acela și tînăra femeie, uniți atît de tandru și pe care nu-i interesează să se amestece în goana după fericire, este portretul său și acela al soției sale.

Era una din acele naturi elevate și modeste, cu o viață interioară foarte bogată, puțin croite pentru mulțumirile vulgare. În viață, ca și în tabloul său, el s-a ținut de-o parte, nu s-a înverșunat în cucerirea mărului de aur. Partea lui a fost tandrețea precum și prietenia. Era iubit, era mult ascultat, arta lui era foarte gustată, poate nu pe deplin, de mulțimea de amatori (în afară de *Tobias*, care s-a bucurat de mare succes), într-o epocă ce răsuna de zarva lui Caravaggio, însă cu intimitate, cu predilecție, de restrînsa colonie pasionată a oamenilor din nord care trăiau la Roma la începutul secolului al XVII-lea și pe care putem să ne-o închipuim grupați în jurul lui. A fost aproape toată viața foarte sărac, depunînd o grijă infinită și consacînd mult timp perfecționării tablourilor sale, nu mai mari ca palma, dar pline de invenții subtile. În cele din urmă a fost băgat la închisoare din cauza datoriilor și a murit puțină vreme după ce fusese eliberat datorită generozității lui Goudt, gravorul și prietenul său (1620). Acel aer de galanterie în îmbrăcăminte, acea înfățișare de adevărat senior pe care și le ia la Basel sînt doar o inocentă revanșă a unui imaginativ împotriva soartei. Aceste aspecte din viața sa, o operă plină de căutări și de nouătăți, o influență subterană și considerabilă, care l-au

mișcat pe Rembrandt însuși, prin Lastman sau direct, sînt motive destul de puternice pentru a ne interesa de această veche fizionomie, aproape uitată, de acela pe care Sandrart îl numea «adevăratul Adam», termenul fiind destul de bine ales pentru a semnifica în același timp ceea ce este naiv și primitiv la Elsheimer, ca și numeroasa filiație a pictorilor care îi datorează, dacă nu existența și vocația, cel puțin revelarea unor mistere esențiale, necunoscute pînă la el. S-ar putea spune că înainte de a întîlni maeștri capabili să interpreteze exemplele pe care le-a lăsat, geniul lui Elsheimer, în întregime de esență concentrată, a avut nevoie să se dilueze în suflete obișnuite: între peisajele sale pline de umanitate, dar contractate și ca strînse în elementele lor, și francezul Claude Lorrain, intervin doi din elevii săi: Tassi, pictorul florentin, și germanul Wals. Între visele sale nocturne, nostalgiile sale de exotism și universul transfigurat al lui Rembrandt, îi găsim pe Gherardo delle Notti și pe Lastman: dar Claude Lorrain și Rembrandt au urcat la sursă. Și cîți alți moștenitori, cu toți acești intermediari savanți și sensibili, Asselyn, Karel Dujardin, Jan Miel, Pieter Van Laar mai ales! Sîntem prea înclinați să exagerăm ceea ce numim influențele în artă, dar e bine să recunoaștem că anumite sonorități, chiar cînd ele provin de la o operă fără răsunset și fast, sînt capabile să trezească simpatii în sufletele sublime și să îmboldească emulația curiozității, a împrumutului sau a pastîșei la cei abili și la imitatori.

Italia lui Elsheimer nu mai este Italia Renașterii, dar ea este încă mare, chiar mai mare decât s-a crezut, atunci cînd era vorba, înainte de orice, de a reacționa împotriva esteticii de la Bologna. Este mare prin ea însăși, prin proprii ei copii, și de asemenea prin acei ce vin la ea, în care ea sădește unele din virtuțile sale și de la care primește învățăminte noi. Personalitățile eroice sînt mai rare, de o trăsătură mai puțin viguroasă, dintr-un metal mai puțin pur; însă tradiția păgînismului este intactă. Umanitatea atletică și senină care decorează plafonul galeriei Carracci din Palatul Farnese este sora divinităților de la Farnesina. Și dacă pilda maeștrilor domină pictura, ea nu o umple pe de-a-ntregul, nu-i satisface toate aspirațiile. Acestor italieni veșnic înzestrați le

rămîne un zel al noutății, o violență a instinctului, în care privință realismul simplificator al lui Caravaggio este unul din aspectele cele mai sesizante. În timp ce eclecticii au drept regulă de aur religia trecutului sau cel puțin cultul măștrilor, Caravaggio crede că istoria Renașterii nu s-a încheiat, că efortul ei creator nu s-a epuizat, că mai rămîne încă de descoperit și de inventat. Peisajul, *prospettiva*, anecdota vor ispiti pe artiști din ce în ce mai mult: el se interesează exclusiv de om sau de obiect, pe care le înzestrează cu o misterioasă și dramatică emoție prin studiul luminii. Prin aceasta el reînnoiește nu numai calitatea sentimentelor a căror depozitară este pictura, dar și tehnica sa ca imagine obiectivă a universului. Prin aceasta el anunță unele din căutările artei moderne și se poate spune că *Bacchus* de la Galeriile Uffizi este la jumătatea drumului între Tițian și Manet.

În timp ce geniul italian acționează ca putere creatoare cu o forță care nu se va dezminți timp de două secole și căreia i se datoresc Magnasco, Piranesi, Tiepolo, Italia însăși acționează ca mediu. În străinătate, contemporanii lui Caravaggio și ai fraților Carracci au putut să-i aprecieze în mod diferit, însă ei nu au pus în discuție Italia. Niciodată nu s-a bucurat ea de mai mult prestigiu. Prin autoritatea marilor nume de ieri, prin universalitatea capodoperelor, cunoscute și înțelese de oricine se interesează de artă, prin vivacitatea emulației contemporane, în sfîrșit prin noblețea unei naturi pline de amintiri, ea nu încetează să îmbogățească sufletul european. Iar dacă putem vorbi de Europa ca de o unitate, cu toate școlile naționale, aceasta se datorește faptului că Italia este un centru de cugetări și aspirații, pentru că în Italia și datorită Italiei Europa și-a făcut o comunitate de cultură estetică. Artiștii străini se duc acolo ca într-o patrie ideală. Dar mai ales Roma îi atrage, la Roma stabilesc pentru totdeauna coloniile lor, unite prin aceeași limbă, aceleași gusturi, aceeași exaltare. La Roma și potrivit geniului său vor ei să picteze, și nu doar să picteze, ci să trăiască, să simtă și să gîndească. Înapoia fațadelor imensului oraș sacerdotal, în care pelerinii se îngrămădesc cu miile, dincolo de zidul lui Aurelian, și chiar dincoace de ziduri, sînt spațiile pustii, ruinele, singurătatea, liniștea, iar mai departe, profilurile

scvere și dulci ale Campaniei. O poezie nouă crește încetul cu încetul. Străinii prieteni ai Italiei nu se mulțumesc să-i ceară tainele, ci se împrăstie în interiorul ei, îi comunică propriile lor daruri, o revelează ei însăși. Și aceasta este o recunoaștere care nu mai e strict italiană sau latină, ci la care participă și geniul popoarelor din nord.

Nimeni mai mult decît Elsheimer, în vremea sa, nu a fost mai sensibil la frumusețea Campaniei romane. Ea a fost într-adevăr descoperirea sa, el avînd și meritul de a fi înțeles că nici un decor nu se potrivea mai bine evocării marilor scene ale legendei sau ale vieții religioase. A desenat-o cu o fidelitate plină de pasiune, a pictat-o cu o fermecătoare divinație a stilului care îi este propriu, însă văzută cu lupa, apărînd asemenea unei minuni de copil și ca o curiozitate de optică. Ea este aceea care înconjoară măruntele personaje din Vechiul și Noul Testament cu acele forme atît de nobile și devenite mai apoi atît de familiare, însă care erau pe atunci, în pictură, de cea mai pătrunzătoare noutate. Există fără îndoială, în opera lui Elsheimer pagini de un sentiment cu totul diferit. Peisajul din *Sfîntul Pavel la Malta*, regăsit la Petrograd de Dl. de Somof în 1898¹, are caracterul unui decor de legendă, fabricat din planuri diverse, încadrat de frunzișuri și stînci, atestînd încă asprimea convulsiunilor naturale în mișcările solului. Cel din *Predica sfîntului Ioan* (München), este învăluit în misterul înaltelor păduri din nord, cu arborii săi sfișiați în mulțime de crengi și cu ciudatele sale cavități de umbră.

Aceasta pentru că Elsheimer avea înapoia lui unul din cele mai uimitoare capitole ale istoriei peisajului, acele compoziții fantastice concepute de flamanzii de după Patinir și Henri de Blès, adevărat teatru de vis și feerie, a căror structură și elemente nu au dispărut dintr-o dată. În centrul unor arene devastate de potop și prelungite în depărtare de piscuri albastrii, cu ton de smalt, amestecate treptat cu profunzimea cerului, acești maeștri construiau cu forță turnul Babel. Bruegel,

¹ *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, I, *Les nouveaux Rembrandt et Elsheimer de l'Ermitage*. După Bode, Rubens s-ar fi inspirat din peisajul din *Sfîntul Pavel* pentru al său *Naufragiu al lui Enea*. Maestrul din Anvers îl admira pe Elsheimer. Alînd de moartea sa dintr-o scrisoare de la Johann Faber, a fost puternic impresionat. (1611)

puțin după întorcerea sa de la Roma, punca stăpînire pe Coliseu, căruia îi răsturna inelele pentru a face dintr-un con în adîncime un con în înălțime, respectînd curburile bolților, vomitoriile și susținerile acestui formidabil schelet. Contemporani cu Elsheimer, Valckenborch și Tobias Verhaecht deveneau la rîndul lor constructorii unor enormități imposibile, unul cu o constanță și o silință care nu se mai săturau să înnoiască mereu acest subiect, celălalt cu o forță sălbatică, cu un aspru modelaj al terenului, o inepuizabilă invenție de episoade și mașini. Această temă cunoaște la gravorii Bibliei o dezvoltare ciudată. S-ar zice uneori că este inspirată de piramidele în trepte ale Asiriei, altele chiar din monumentele Americii precolumbiene, a căror imagine a putut fi popularizată de navigatori și cuceritori¹. Acesta nu este decît un punct de cristalizare a unui univers imaginar, ale cărui alte aspecte nu sînt mai puțin surprinzătoare, mări purtînd vase asemănătoare unor nautile, cîmpii crăpate pe care le zbîrlesc deodată blocuri eratice, imenși arbori centenari sfărîmați de trăsnet, și întotdeauna acele circuri montane, amintire transfigurată a Alpilor, într-un ton acut și translucid de piatră albastră. Este o artă vizionară care alimentează încă visele lui Hercule Seghers și mereu vie pe vremea lui Elsheimer. Acest maestru pătrunde în Italia clasică prin vestibulul unei Italii romantice. Și vom vedea mai departe, cu Castiglione Genovese, cum aceasta din urmă rămîne vie și virulentă sub alte înfățișări, nu numai la imigranții veniți din nord, dar chiar la italieni.

Astfel, peisajul din *Moise și Ietro*, care se înclină violent într-o singură parte, poate fi considerat ca trecerea care ne duce dintr-o lume în alta. Cu stînga sa enormă, tăiată în blocuri mari, prin înclinarea ei paradoxală, prin șiragurile subțiri de frunze căzînd de pe un trunchi ciopîrșit, ca niște ciudate liane atîrnînd de brazi lui Hirschvogel, el este vechi, este aproape medieval; prin distribuția volumelor și luminii, este deja modern. Este fațada povîrnită a Alpilor înspre cîmpia lombardă,

¹ Îi datorez această indicație lui Charles Sterling, care cunoaște admirabil această școală. A se vedea articolul său despre peisajul fantastic olandez în *l'Art vivant*, 1 aprilie 1930.

o Italie de un desen puternic trasat și aproape sălbatică, plină de soare, de tinerețe și pace. Coborîm spre Campania romană. Atunci începe maiestuosul acord al vegetației și al ruinelor care, timp de atîtea generații, trebuie să servească la solemnă gloriificare a Romei. *Aurora* la Braunschweig pare să fie luată de pe înălțimile de la Tibur. Mișcările de teren și frunzișurile din *Bunul Samaritean* de la Leipzig au măreția și intimitatea unui peisaj al lui Horățiu. *Nimfa* de la Berlin iese din undele lacului Nemi, iar ceea ce se profilează în depărtare este Monte Cavo. În *Fuga în Egipt* din Dresda, Sfîntul Iosif și Fecioara merg de-a lungul unor ruine colosale și melancolice, întretăiate de frunzișuri, soarele bate oblic zidurile masive, cerul apare printre arcade înalte. Cîteva coloane din Campo Vaccino se înalță în planul al doilea din *Goana după fericire* de la München, varianta a celei din Basel. În sfîrșit, Elsheimer s-a gîndit uneori că provincia romană putea să-și fie suficientă, fără pretextul unui subiect sau al unei alegorii: picta atunci opere ca *Templul Sibilei* (Praga) căruia îi lipsește cerul și solul, dar poate mai mare tocmai fiind astfel conținut și restrîns.

Compoziții de acest gen ne fac să ne gîndim că alături de marile pagini venețiene în care ultimele cîte ale Alpilor Carnici, îndesate cu păduri, strălucind de izvoare, își îmbină mișcările cu volumele regulate ale fortărețelor și bisericilor, arta lui Elsheimer nu este străină de formarea peisajului clasic. El a contribuit pentru a-i da tonalitatea romană și a o alătura anticului Latium. Alți călători fuseseră seduși de frumoasele aspecte ale pămîntului italian, în aceeași vreme cu Elsheimer, cei doi Bril de pildă, și mai ales Paul, cel mai înzestrat. Dar acest flamand aducea cu el toată exuberanța sa din Anvers, de care nu s-a despărțit decît cu greu, poate sub influența lui Adam însuși. Cea mai mare parte a peisajelor sale sînt bogate pînă la a fi stufoase, înțesate de accidente și detalii: Italia este pentru el un Eden, o pictează cu belșugul unui pămînt prea bogat și cu adevărat virgin. Ghicești prin operele sale covîrșitoarea magnificență a paradisului lui Rubens. Peisajul lui Elsheimer este ordonat și prin aceasta el este conform cu geniul locurilor care l-au inspirat. Totul în el este ordonat și aproape ai putea spune că se înveșmîntează

cu armonie. Mișcările sale sînt asemănătoare nu cu tresăririle unei fiare, ci cu visul unui zeu adormit. Cadrul micuț *Nimfe* de la Berlin respiră o pace elizeeană. Atunci cînd marea gîndire a secolului al XVII-lea, în sfîrșit matură, în plină desfășurare și slujită de artiști de geniu ca Poussin sau Claude Lorrain, va reuși să fixeze prin peisajul italian, bogat în istorie și umanitate, o expresie emoționantă, puternică și limpede a raporturilor dintre natură și om, ea nu va lua din viață alte elemente decît pe acelea care l-au sedus pe Elsheimer și le va distribui după aceeași ordonanță. Un teren, frunzișuri, ruine, evocînd amintiri nemuritoare, sentimente pline de solemnitate și blîndețe, pretutindeni liniștea și pacea, în jurul eroilor și zeilor care parcurg acest ținut atît de frumos și care par să-i fi dat naștere din mișcările secrete ale spiritului și inimii lor. Claude Lorrain însă și Poussin sînt din categoria sufletelor regești. Claude Lorrain măsoară spațiul cu amploarea solidă a unui maestru arhitect care construiește universul cu mase mari pentru a răspîndi în el vastele domoliri ale luminii. Această minte atît de franceză vede simplu în mod firesc și misterul artei sale este făcut din transparente aeriene. Pictorul renan merge încă pe cărările secolului al XVI-lea, ele îl conduc totuși în acel frumos domeniu roman a cărei poezie a știut s-o respire.

Există în modestele peisaje ale lui Elsheimer o calitate aparte care se asociază cu mult farmec nobleței inspirației sale italiene, o sensibilitate reculeasă și cordială, în care se regăsesc geniul intimist, familiaritatea tandră și o oarecare bonomie a popoarelor din nord. Toate elementele se adună în peisajele sale, se îngheșuie în jurul omului ca o casă plină de ecouri și caldă de amintiri casnice. Aceste răspîntii din păduri, aceste văi în care cerul se dedublează în undele unui lac solitar, aceste alei care se pierd în misterul pădurilor ne sînt în același timp prietenoase și îndepărtate. Le recunoaștem și ne recunoaștem în ele. Rareori melancolia sau bucuria patriei pierdute, dorite, regăsite, a unui vis frumos care va dispărea și în sfîrșit se fixează, sau exprimat cu o forță mai subtilă și mai puternică. Este posibil ca dimensiunile reduse ale tablourilor să ajute pictorul la concentrarea acestor feluri de emoții, dar este adevărat că sînt foarte pătrunzătoare.

Ele sînt astfel cu atît mai mult cu cît lumina este studiată pentru prima oară cu predilecție, cînd ca magie a unei ore lirice, cînd ca o ființă capricioasă și vioaie. Lui Elsheimer îi plac începutul și sfîrșitul zilei, strălucirea unei raze frumoase ieșind dintr-un grup de nori, care se degradează cu o sonoritate din ce în ce mai stinsă pe blocuri de stîncă și pe ziduri în ruină. Îi plac nopțile transparente, cînd se văd strălucind focurile păstorilor și personajele tainic luminate de flăcări mobile. Ai zice că se amuză de descoperirea sa și că se silește să-i multiplice efectele. Și aici, se știe, el a făcut școală, și pe drept cuvînt putem aminti cu această ocazie numele lui Gerhardt Honthorst, acel *Gerhardt al nopților*. Aceste faimoase nocturne nu sînt decît un aspect, cel mai ușor de sesizat și cel mai izbitor, al sensibilității pictorului la jocurile luminii: seducătoarele particularități ale luminii îi sînt impuse fie de alegerea însăși a subiectului, ca în *Incendierea Troiei* de la München, sau în masa de seară, atît de umană, atît de ospitalieră, din *Filemon și Baucis*, din Dresda, fie că artistul cufundă în nopte episoade care nu cer acest lucru, dar care prin aceasta devin mai sfîșietoare, așa cum a făcut cu mai multe *Fugi în Egipt*, neliniștite, furișe, înconjurate de pericole necunoscute. Dar chiar și atunci cînd pictează ziua, Elsheimer își amintește de nopte și umbre, și tocmai aceste umbre, alăturate luminilor abil variate, și care se răspîndesc blînd, dau tablourilor sale adevărata lor poezie. Sîntem tentați să credem că, cel puțin în această privință, el nu a inventat totul, pentru că există Caravaggio. Este sigur că Elsheimer a studiat și a admirat operele acestui maestru, a copiat chiar unul din *Davizii* săi¹. Dar inspirația lui Caravaggio este dominată de imaginea omului, exprimată cu o obiectivitate violentă, uneori teribilă, grație forței clarobscurului. Natura este întotdeauna la el natură moartă, iar lumina un procedeu, un artificiu de teatru, destinat să modeleze puternic relieful actorului, să-i accentueze jocul. Este vorba de opoziții aspre și fără nuanțe, o veșnică luptă între alb și negru. Lumina lui Elsheimer este *animică*, vreau să spun că e concepută nu pentru explozia efectului ci

¹ I se atribuie o *Iudita* (Dresda), care este foarte apropiată de Caravaggio.

pentru comunicarea lentă, armonioasă, intimă a sentimentului: în compozițiile sale cele mai contrastante în aparență, ea vibrează peste tot, este caldă și domolă. Caravaggio este de altă calitate, de altă rasă. Acest magnific tragedian, senzual pînă la echivoc, brutal pînă la vulgaritate, adesea puternic și adesea delicat, este un pictor frumos, un suflet frenetic și subtil. Elsheimer este contrariul unui pictor frumos, el este un liric tandru, un visător răbdător, un suflet numai nuanțe și bizareții încântătoare.

Totul îl făcea curios: spectacolul pitoresc al străzii romane îl atrăgea. L-a studiat în crochiuri pline de accent și adevăr. Orientul pare să-l fi obsedat. *Sfîntul Pavel la Malta, Goana după fericire, Predica sfîntului Ioan*, între atîtea alte exemple, atestă acest lucru.

În peisajul zbuciumat al Maltei, asaltat de furtună, la umbra unei păduri legendare sau în fața coloanelor unui templu, niște personaje în caftan își ridică statura înaltă pe care le-o lungește și turbanul. Cei care, grupați în jurul vetrei unde se usucă naufragiații, îl privesc pe sfîntul Pavel gata să arunce în flăcări șarpele care i se răsucește în mîini, au o înfățișare eroică. Ei sînt pictați cu minuția miniaturilor persane, dar înzestrați, în plus, cu strălucirea, soliditatea și bogățiile complexe ale picturii Occidentului. Elsheimer i-a văzut pe cheiurile vreunui port mediteranean, printre traficantii pe mare și scăpații din lazaret. În crochiurile sale din Roma, sînt oameni cu turban, mici neguțatori de pe stradă, așezați înapoia tarabei lor. Italia nu este în ochii lui numai admirabilul peisaj al latinității, ci și un țarm la care abordează oaspeți dintr-o lume necunoscută. Te gîndești la Orientul lui Matsys și la Orientul lui Tintoretto. Omul din nord, mînat în Italia de eternul prestigiu al pămîntului fericit, al vîrstei de aur și al unui «gai savoir» este uimit descoperind acolo seniori gravi ca niște preoți, împodobiți ca niște femei cu care el își creează o «turquerie» în același timp de basm și adevărată. Îi plac de asemenea căștile cu pană de pene albe care, sub propria lor greutate, se apleacă și se înclină cu o nobilă moliciune. Turbanul slujitorului, în picioare și gol lingă car, în desenul din *Botezul eunucului* (Darmstadt) acoperind pînă la ochi o față de negru, este enorm și complicat, ca acele turbane ale



ADAM ELSHEIMER.
Agar repudiată.

musulmanilor din India, pentru care trebuie douăzeci de coți de muselină. Cîteodată el gătește femeile cu pălării de pai cu boruri imense ce le răspîndesc pe figură o umbră suavă. Îi este drag și îl solicită tot ceea ce poate să uimească obiceiurile și banalitatea gustului, să așeze în viața operei de artă nu doar o notă pitorească, ci straniul accentului venit de departe. Lastman (care nu este de neglijat), a cunoscut aceste sugestii și a profitat de ele; însă Lastman nu are umanitatea lui Elsheimer; el este un pictor de aranjamente îndemînatice și uneori un flecar destul de fastuos, nu este un sensibil; lui i se aplică mai bine termenul de «turquerie» decît frumoaselor reverii orientale ale lui Elsheimer.

Se pare că noțiunea de peisaj clasic, așa cum ne ajută el să o definim, este ciudat de compromisă. Dar Elsheimer nu a introdus Orientul în elegiile sale romane; în acest caz Roma îi ajunge. În efuziunile sale — dar dacă cuvîntul se potrivește sensibilității pictorului, se mai potrivește el oare artei sale concentrate? — este loc pentru mai multe visuri sau, dacă vrei, nostalgia sa de poet găsește mai multe ocazii ca să se trezească. Și aici atingem, poate, esențialul, ceea ce este particular și inedit la el. Roma, ruinele, peisajele ei, nu sînt în ochii lui un canon estetic, o formă pură, ci un mediu moral; Orientul nu este pentru el un accesoriu pitoresc,

ci punctul de plecare al imaginației sale, așa cum clar obscurul nu este un pur procedeu pictural, ci revelarea anumitor bogății ascunse și a anumitor nuanțe ale sentimentului.

Și nu trebuie oare să interpretăm în același fel plastica lui? Este întotdeauna curios să-l vedem pe omul din nord, veșnic sedus, în luptă cu marea formă italiană. Se știe cum a dezvoltat Dürer la Veneția ceea ce era încă în el plătind și gotic. Dar și ce eșec pentru naturile slabe care, timp de generații, s-au străduit să învețe de la Italia secretul amploarei și facilității sale! Cîteva pagini rare din Elsheimer trădează un italianism de copist, și eforturile sale spre forma lungă în maniera lui Parmigianino, către frumusețea cam echivocă a efebului angelic, îndrăgit atît de mult de Caravaggio, sînt eforturi penibile. Dar atunci cînd desenează și pictează corpul femeii așa cum simte el, este plin de gingășie și adevăr. O vede puțin scundă, solidă, însă de o linie pură, iar încheieturile ei puternice sînt frumoase. Atitudinile pe care i le atribuie nu o dezmembrează și respectă unitatea. *Nimfa* de la Berlin, urmărită de un satir, nu fuge cu pași mari, ca Atalanta cu picioare subțiri, atît de dezagreabilă, a lui Guido Reni. Cufundată încă pe jumătate în lacul pe care tocmai l-a traversat, ea pune un picior pe mal și, cu spatele încovoiat, se proptește în mîini ca să se ridice. Toate părțile corpului se unesc și se ordonează pentru a da impresia plinului, amintindu-ne de *Venus* de la Viena, de ceea ce este elegant și robust în continuitatea profilului dorsal, a bazinei și a membrilor, astfel cum o revelă marmura antică, privită dintr-un anumit punct. Aceasta este la Elsheimer o calitate de prim ordin, dar pe care o datorează studiului vieții și unei preferințe instinctuale. În mijlocul unui peisaj de pădure se pregătește rugul lui Procris: ea stă întinsă, cu brațele lăsate deasupra capului, încă suple, calde și pline de viață, într-o atitudine mai degrabă voluptuoasă decît funebră. Umbra brațelor sale ridicate mîngîie și îi modelează gîtul, cu un farmec correggian. Trupul îi este plin și greu. Acest tip de femeie ne apropie deja foarte mult de acele *Betsabee* și *Suzane* ale lui Rembrandt; aceeași iradiere de materie scaldată în licăriri care țin nu de efect ci de un fel de emanație a substanței. De altfel

Betsabeea l-a tentat pe Elsheimer, știm aceasta din desenele lui, care ne arată o interpretare a ei foarte îndepărtată de fastul și misterul lui Tintoretto de pildă, un studiu de femeie împodobindu-se, marcată poate de un accent de vulgaritate, dar de o formă rotundă și vie.

Cu merite atît de rare, acest perfect artist nu este desigur un mare pictor. Această sensibilitate caldă și delicată este trădată de o execuție rece și mărunță. Adeseori tablourile sale par să fie copiile originalelor, defect comun multor artiști din acea epocă și acel grup, de la Elsheimer la Poëlenburg și Uytenbroeck. Să recunoaștem că aceste lucruri mărunte atît de meticuloase, atît de gîndite, nu puteau fi pictate cu avînt, cu savoare. Se simte aplicația, un zel studios. Opera era cu atît mai îndelung lucrată, cu cît era mai profundă: de unde, fără ca acest lucru să fi fost urmărit în mod special, un aspect neted și compact și, dacă n-ar fi înroșirea tonurilor datorită timpului, pregătită de altfel de calitatea suportului, ceva de smalt. Ți se pare că ții în palmă ciudate oglinjoare unde se reflectă, cu o puritate pe care nimic nu o alterează, nici măcar geniul picturii, imaginea unui univers îndepărtat.

De aceea, pentru a avea despre Elsheimer o idee favorabilă și completă, este cazul să-i privim desenele, gravurile, foarte seducătoare ca sentiment, între altele *Tobias*, căreia îi prefer un *Dans al nimfelor și al satirilor*, savuros tratată, cu frumoase însușiri de acuafortist. Este interesant să vezi cum acest amator de clarobscur, atît de prompt în a se delecta cu jocurile luminii, caută să suscite puterile ascunse ale acuafortei, să stăpînească secretul corозиunilor plăcii, catifelatul revenirii asupra lucrului. Cînd evocă noaptea și lumina, ca în *Trageri cu tunul*, regăsit de S. Scheikevitch (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901), o face cu o subtilitate pe care nu o cunosc interpreții săi obișnuiți, Goudt, Jan Van de Velde, Hollar. Și în această privință este un precursor. Sprințele sale bacanale, dansurile cu zei boari și cu nimfe satești sînt conduse cu o fantezie capricioasă într-un univers mai puțin legat, în care forma nu este construită în volume dense, ci indicată de rapide ondulări liniare. Gravură de pictor, poate mai pictor în gravură decît în însăși pictura sa, vreau să spun mai prompt în a



ADAM ELSHEIMER.
Dans de nimfe și satiri.

încălzi materia, în ași comunica nervoasa aparență a vieții. Dar se simte că nu este stăpîn pe procedeu. Este mai liber cînd lucrează. El nu face *desene frumoase*. El ne furnizează, vii și sincere, autografele sensibilității sale. Este vorba fie de crochiuri după natură, ca acelea



ADAM ELSHEIMER.
Peisaj forestier cu satir și două nimfe.

la care am făcut deja aluzie, fie de căutări pentru com-
poziții. Unele sînt acoperite de mari planuri de umbră,
altele sînt trasate fie cu pana (o pană tăiată larg la capăt),
fie poate cu vîrf de lemn, care dă o linie mai groasă și
mai fermă, altele, în fine, mai lucrate, scoase în valoare,
rase, sînt de o complexitate de un gust îndoielnic.

Nimic nu ne îngăduie să înțelegem mai bine adevărata
personalitate a lui Elsheimer, ceea ce îl separă de italia-
nismul pur, decît compararea desenelor lui în peniță
cu acelea ale lui Guercino, de pildă. Acestea din urmă
sînt numeroase, adesea foarte frumoase și pe drept
cuvînt celebre. Italienii epocii clasice le-au iubit întot-
deauna, iar Piranesi a publicat din ele o minunată
culegere gravată. Nu erau ele, de altfel, gata pregătite
pentru gravură și pentru gravura în *fac-simile*, printr-un
sistem de lucrări care ne fac, firește, să ne gîndim la
înciziile acuafortei, prin punctaturile vii și savante
care modelează semitonurile, în sfîrșit prin vigoarea
liniei, prin frumusețea petei, prin puterea accentelor?
Îl aleg pe Guercino pentru că, printre pictorii generației
următoare lui Elsheimer, el este cel care, în desenele
sale, este cel mai puțin corupt de latura sforăitoare
a școlii, rămînînd în modul cel mai poetic personal.
Încîntătoarele sale capete de femei au o grație a singulari-
tății, o notă de boemă întipărită pe frumoasele lor
trăsături. Se cunosc peisajele lui aspre și rapide, pre-
sărate de tufișuri cu gheare ca niște fiare sălbatice pe
care revenirea nervoasă a penei lui le contractă și le
răsucește în mici bucle, locuri din Italia alpină, din
Italia romantică, modeluri de munți asemănători unor
bolovani enormi, cu fortărețe de altădată, Guercino
ca desenator are măreția vîrstei eroice și calitatea de a
visa o lume nouă. Dar cît de îndemînat este în vioi-
ciunea sa, în fericita sa dezordine de improvizator!
Există, în acest poet, un virtuos și, dacă nu un caligraf,
cel puțin un amator pasionat de propria sa ușurință
grafică, cu care se desfată. Acest magician, ale cărui
farmece sînt autentice, este și un prestidigitator. Aceasta
este fatalitatea însușirii italiene, chiar la marii artiști,
atunci cînd acuitatea observației se tocește, cînd se
domolește vehemența pasiunii. Linia se transformă ușor
în semn de paragraf. Sinceritatea omului atent face loc
abilității omului puternic.

Elsheimer este contrariul unui virtuos. S-au păstrat de la el mici studii de bacanale sau dansuri de nimfe, de un aspect foarte deschis și aproape liniare, a căror stângăcie este plină de sinceritate. El nu cunoaște forma pe de rost. O notează în trăsături provizorii de un farmec rar întâlnit, s-ar putea spune că refuză să o stabilească prea curînd. Opera nu este gata făcută înainte de a se naște: se întîmplă ca ea să se poticnească cu stângăcie. Cînd el observă, fie că este vorba de trecători pe stradă, cu pălării largi și înveșmîntați în mantii (Frankfurt) sau de un profil din Campania romană, înaintea căruia

ADAM ELSHEIMER.
Păcatul originar.



se grupează cu simplitate copaci cu coroană rotundă, nici atunci nu se lasă precedat de amintiri sau de rețete; el are acest privilegiu: naivitatea. Nu o naivitate de șmecher care vrea să facă pe modestul, ci o adevărată candoare. Fără îndoială, el este capabil de sinteze bine determinate și construite, iar romanii care se plimbă și pe care îi surprinde în trecere acest mic pictor de panouri mici au soliditate și autoritate. Dar cită diferență între această ingenuitate plină de aplomb și producțiile *belcanto*-ului grafic așa cum ne oferă atîtea exemple acel secol.

De altfel, chiar atunci cînd comportă negruri puternice și cînd sînt încărcate cu incizii, desenele italiene, desenele lui Guercino rămîn înainte de orice liniare. Elsheimer ca desenator caută efectul. Aproape niciodată forma nu este pentru el un recipient vid, o siluetă, ea este modelată, uneori prin simple accente, mai adesea prin umbră și lumină, modelată pentru efect. El vede spontan în profunzime și spontan compune în alb și negru. Are simțul petei frumoase, atît de rar la pictori, și pe care nu l regăsim de loc la contemporanii săi. Cînd începe să conceapă *Filemon și Baucis*, ceea ce vede el mai întîi este proiecția imensei umbre a celor doi bătrîni pe un perete gol, luminat de lampă, seara. Incisivul desenului său este uneori extraordinar. Poate pictura nu a știut să îl păstreze. Ea nu se impune cu această simplitate masivă. La fel pentru *Ceres*, a cărei schiță este frumoasă: forma sa se naște în fața noastră, țesută din trăsături confuze între care se răspîndește o umbră fremătîndă. Gravura lui Goudt ne dă o scenă la lumina lumînării, destul de vulgară, înconjurată de pete negre banale brăzdate de licăriri monotone, parcă făcute cu creta. Astfel, acest pictor studios și concentrat se manifestă în impresiile sale directe, în modul cel mai surprinzător: aproape că s-ar spune că avem de-a face cu o dublă personalitate, cu doi maeștri, unul care zgîrie și mînjește cu un soi de febră hîrtia desenului său, care o pătează cu umbre elocvente, care instalează forme provizoriu șovăitoare sau de o soliditate naivă, altul care execută cu răbdare și prețiozitate, cu procedee migăloase bine conduse. Există un biet miniaturist german, care lucrează toată ziua și care, noaptea, se duce să viseze sub clar de lună. Este desenatorul *Fiului risi*.

pitor, care îl anunță pe Rembrandt, nu numai prin originalitatea viselor sale, prin Orientul său, prin Biblia sa, prin meditațiile la lumina lămpii, ci prin însăși maniera și prin scrierea sa. Calitate care, împreună cu simțămîntul său roman, ajung să-i asigure acestui maestru misterios un loc în istoria artei de la începutul secolului al XVII-lea.

JACQUES CALLOT SAU MICROCOSMOSUL¹

Marile vieți ale trecutului oferă cercetării și pasiunilor inteligenței, nu un profil unic, clar decupat pe fondul vremii, ci o bogată varietate de aspecte care permit « asemănări » succesive. Am avut un Jacques Callot romantic, vom avea, avem deja un Jacques Callot definit de filozofia franceză a secolului al XVII-lea. Și am putea fără îndoială arăta, cu oarecare temei, și tot ceea ce subzistă în el din reveria medievală — de la sfîrșitul evului mediu, se înțelege. Astfel, interesîndu-ne de aceste bogate figuri, putem crede că răsfoim un fel de atlas uman, inepuizabil în pămînturi necunoscute: ceea ce ne arată acestea, nu sînt numai ele însele, sîntem noi, sau, dacă vreți, fugitivele raporturi dintre ele și noi înșine. Nu ne miră faptul că fantasmagoria romantică a pus stăpînire pe Callot, atît de luminos, atît de limpede, citeț pînă în străfunduri și lipsit de umbre, căci ea trebuia desigur să facă să se înfrunte cele două veacuri șapte sprezece: unul de vervă și capriciu, de capă și spadă, al Spaniei și al Italiei, al Prețioșilor și al Frondei, secolul al XVII-lea al « Groteștelor » și al « Celor trei mușchetari », și, pe de altă parte, secolul al XVII-lea stabil, clasic, monumental, acela al Versailles-ului și al marilor fasturi ale monarhiei. Astfel se explică, pe coperta poemului în proză *Gaspard al nopții*, *Fantezii în maniera lui Rembrandt și a lui Callot*, de Aloysius Bertrand, unirea

¹ Acest text, extras din lucrarea lui Henri Focillon intitulată *De la Callot la Lautrec* este reprodus aici grație amabilei autorizații a Bibliotecii de artă. (Bibliothèque des Arts) (n. ed. fr.)

acestor două nume: unul atât de puțin nocturn, celălalt evocând cel mai magic clar-obscur al visului. Un minunat fabricant de mici automate, Théodore-Amédée Hoffmann, autor, el însuși, de *Fantezii în maniera lui Callot*, anterioare poemului *Gaspard al nopții*, atinge un aspect mai durabil al visării umane în fața creațiilor artei, fără a renunța la psihologia și la vocabularul romanticismului, atunci când scrie: « Operele sale reflectă toate viziunile extraordinare și fantastice pe care le evocă imaginația sa înfierbîntată. Chiar în scenele extrase din viața reală, în cavalcadele și bătăliile sale, viața reprezentată de personajele și grupurile sale prezintă o trăisătură aparte, pe care aş îndrăzni s-o numesc „totodată stranie și familiară”. Aspectele cele mai simple ale vieții cotidiene îi apar colorate de nu știu ce originalitate romantică, care vrăjește în mod irezistibil spiritele sensibile la fantastic... ». Iar noi, ieșind de la memorabila expoziție a Pictorilor realității (care au fost și pictori ai misterului), vizitînd expoziția Jacques Callot la Biblioteca națională, nu vom cere oare acestui mare artist, printr-o inevitabilă revenire a spiritului nostru, exemple de viață reală și lecții de obiectivitate?

Ceea ce este sigur, este că noi avem nevoie de acest mare secol al XVII-lea, copleșit de voaga celui de al XVIII-lea, și care își așteaptă încă pe frații Goncourt ai săi, frați Goncourt de o linie mai severă. Nu va trebui să ne grăbim, să-l definim, ci să simțim mai întâi diversitatea planurilor lui, cronologic și mai ales în viața spirituală, să consimțim că primele sale două generații sînt încă toate cufundate în curiozitățile și pasiunile vîrstei precedente, să admitem chiar — așa cum sugerăm mai sus — că anumite medii retrase și active, pe care le numim provinciale, țin încă prin gândire de tradiția de la sfîrșitul evului mediu. Georges de la Tour nu este legat oare de atelierele de sculptori din sudul provinciei Champagne? Tassel, autorul ieri necunoscut al portretului Catherinei de Montholon, de la Muzeul din Dijon, nu se leagă de o epocă și mai îndepărtată prin *Arborele lui Tesei* din muzeul de la Troyes? Dar în această continuitate intervin prin irumpere forme noi. Călătoriile departe, și mai ales călătoriile în Italia, suprapun acestor temelii vechi o rețea de neliniști, de mode și vise care, în umbra vechilor orașe ducale,

Lunéville sau Nancy, adaugă vieții burgheze și creștine din Franța aventura, drama sau farsa, pacea solară sau reveria nocturnă a cetăților meridionale. Dar această dublă armătură, alcătuită din forțe sedentare și din forțe nomade, nu explică totul. Ne rămîne încă să surprindem multe dedesubturi ale gândirii. Trebuie să-i interogăm pe maeștrii gravurii din acel timp, și pe Callot în primul rînd, arta lor numaidecît inteligibilă și nespuns de misterioasă.

Jacques Callot s-a născut în 1592 la Nancy, capitala ducatului Lorenei, sediu al unei curți strălucitoare, oraș de veche cultură, solidă și multiplă. A fost mai întâi elevul lui Claude Henriet, pictorul ducelui, apoi intră la Demange-Crocq, orfevru, gravor de tipare pentru monede și peceti. Se zice că în 1604 a fugit cu niște țigani ca să se ducă în Italia, episod scump romanticilor, comemorat de o litografie a lui Aimé de Lemud, alt loren, care ne arată copilul pe drumuri primejdioase, ținînd de mînă o frumoasă fică a Eghiptului. Recunoscut la Roma și repatriat, pleacă din nou, dar, de la Torino, fratele său mai mare îl readuce acasă. De acum încolo, chemarea sa nu mai cunoaște piedici. În 1607—1608, el însoțește ambasada trimisă la papă de ducele Henric al II-lea, cu ocazia suirii sale pe tron. Reîntîlnește la Roma pe fiul primului său maestru, Israel Henriet, elevul lui Tempesta. Intră în atelierul lui Thomasino, gravor de imagini, a cărui soție a avut poate pentru el oarecare bunăvoință. Izgonit sau nu, părăsește Roma, pentru Florența, unde intră la academia lui Giulio Parigi, mediu minunat de studii și de cercetări, unde stăruie încă, pe fondul unui învățămînt matematic, cîte ceva din tradiția Renașterii (1611). Florența din Quattrocento se întîlnește acolo cu Florența lui Galileu. Planșele gravate de el în cursul acestor ani, *Turnirurile* și *Războiul iubirii* de la carnavalul din 1616, acele *Capricii* și *Masacrul inocenților* (pe la 1617), arată că lucrează independent. Se bucură de favoarea lui Cosimo al II-lea, fiul unei prințese lorene, pînă la moartea acestui senior (1621). Atunci se întoarce la Nancy, pe care nu-l va mai părăsi, decît pentru niște călătorii în Țările de Jos și la Paris, în 1627 și 1630, cînd trebuie să graveze anumite asedii de fortărețe și planșe de topografie militară. Serbările din zilele fericite ale lui Carol



JACQUES CALLOT.

Capricii.

Om văzut din spate cu o sabie mare.

al IV-lea, strălucit și ușuratec succesor al lui Henric al II-lea (1625), se îmbină cu amintirile sale din Italia, pînă în clipa cînd acest mare secol al mizeriei și al războiului îi inspiră *Mizeriile războiului* (1633), și cînd Lorena învinsă — a cărei înfrîngere refuză să o glorifice în cinstea lui Ludovic al XIII-lea, care îl elogie pentru acest lucru — își pierde independența precară strînsă fiind între Franța și Imperiu: ultimele ei tresăriri nu vor mai fi decît pretențiile feudale ale « Lorenilor », împotriva cărora îl auzim tunînd pe Saint-Simon. Callot moare doi ani după aceea, la patruzeci și trei de ani (1635), după ce produsese o mie patru sute de planșe, din care un număr important circulau pretutindeni de multă vreme, pînă la tarabele din Tîrgul de la Leyda, unde le-a văzut fără îndoială tînarul Rembrandt.

Din punct de vedere social, el aparține burgheziei, acea burghezie de meșteșugari și de oameni investiți cu funcții mici și mijlocii ducînd la noblețe, clasa care joacă un rol atît de considerabil în vechea Franță și care constituie, poate, cea mai puternică armătură a sa. Bunicul său, herald din Lorena, a fost înnobilit.

Om nobil, Jacques Callot n-are nevoie să se prefacă pentru a părea ceea ce este, din fire și de drept, un cavaler. Gravor al ducelui, el aparține într-un fel curții, unde are sarcina să-i evoce fastul, curte foarte strălucitoare, preaminunată în ceremonii. Ca om, el depășește un mediu de care rămîne de altfel legat cu inima, la care a revenit credincios, dar după ce l-a trecut frontierele pentru a trăi cincisprezece ani în acea Italie chemată de dorințele tinereții lui și unde l-au condus mai întîi două scurte fugi. Acest fin-mînuitor al uneltei, moștenitor în multe privințe a răbdătoarei și minuțioasei tradiții a orfevrilor și a gravorilor ornamentațiști, într-o școală locală care a dat maeștri celebri și excelenți, el este și un geniu aventuros, și nu e nevoie să accentuăm capitolele romanești ale începuturilor sale pentru a ne da seama de aceasta: este de ajuns să-i interogăm opera. Ea dovedește din belșug că el a avut infinit spirit și infinită curiozitate pentru diversele spectacole oferite de oameni, că nu s-a plictisit niciodată să privească viața, să-și imagineze adevărul. La toți gravorii de faimă, sau aproape la toți, se naște astfel un fel de febră sau de pasiune, o ardoare care, îndreptată fie spre excesele temperamentului, fie spre vehemența și culoarea invenției compensează grija și atenția impusă de teribila lor meserie, chiar și la cei mai vioi. S-ar putea spune că, formați la rîndurile de materii și de instrumentele artei lor, ei au în spirit ceva din ascuțișul și din tăișul uneltei lor de fier, și că, la acuafortiști, acidul de care se servesc comunică ceva din corozivitatea sa spiritului și dispoziției. În iconografia lui Van Dyck, portretul lui Callot gravat de Lucas Vostermann ne prezintă un om de acest model și cu această caracteristică. Frumozii ochi larg deschiși, nasul cu vârful ușor întors în sus, gura de o linie fermecătoare, între mustățile de motan și « regala » la modă, nu sînt ale unui ascet sau singuratic. Față de autor comic, spune Oscar Levertin, cel mai recent interpret al lui Callot; în orice caz, față de observator și de om de spirit, construită cu cea mai elementară fermitate și într-o notă juvenilă pe care vîrsta, la acest artist mort foarte tînăr, fără îndoială că nu ar fi șters-o. Cît despre mîini, cu degetele lățite și a căror extremitate, obișnuită să apese pe materii dure, se turtește puțin, ele lucrează, fiind adevărate

mâini de gravor și nu de prelat al picturii, mâini de meșteșugar gentilom, nobile slujitoare.

Acele mâini, acel spirit au surprins, conceput și construit o lume de figuri. Această noțiune de « lume » a unui artist, a cărei valoare generală încercam nu de mult să o reconstituim, nu are aceeași valoare absolută și constantă pentru toți maștrii; ea nu se aplică bine decât celor de o anumită măreție, sau mai curînd unei anumite familii de spirite care o cer și justifică prin amploarea, unitatea și caracterul original al creațiilor. Ne este aproape cu neputință să vorbim de lumea lui Thomas de Leu sau de lumea lui Israel Silvestre, cu toată autoritatea acestor două talente. Există, dimpotrivă, la Callot, în cadre pe care vom încerca să le definim, cadre de o invariabilă soliditate, o bogăție, o diversitate, o mișunare, o obsesie a multiplului și a întregului, pe care o producție enormă, întreruptă pe neașteptate de un sfîrșit precoce, desigur că nu le-a epuizat, mii de imagini ale omului, ale monumentelor, mașinilor și peisajelor care se grăbesc să răsără, cu o certitudine grăbită, cu o febră veselă. Prin aceasta, Callot este încă un om al secolului al XVI-lea, acea vîrstă de aur a creațiilor ciclice, a enormităților, părintele uriașilor lui Rabelais, la picioarele cărora mișună o omenire pitică, și care sînt la cealaltă extremitate a scării proporțiilor, din aceeași clasă a « lipsei de măsură » ca și minusculii eroi ai lui Gulliver Loren. Dumnezeu Tatăl, evangheliștii, sfinții, prinții acestei lumi, serbările de la curtea lor, intrările lor în orașe de frunte, întrecerile lor de călărie, fastul nunților și al înmormîntărilor lor, Roma antică și modernă, tîrgul *Impruneta*, la Florența, și tîrgul din Gondreville, Parisul și Sena care se desparte în fața palatului Nesle ca să scalde fiecare mal al insulei Cité, *Commedia dell'arte* și farsele de la Pont-Neuf, asediile și bătăliile, trecerile forțate ale Alpilor și pe dl. de Savoie învins, Breda, la Rochelle, Saint-Martin-de-Ré impresurat de trupe și tunuri, războiul ilustru și războiul anonim, biserica în flăcări, copacul plin de spînzurași, spînzurătorile, clopotnițele, navele, în fine, agitația de necrezut, a miilor și miilor de insecte omenești, acest rezumat al unei iconografii imense, în care iau loc monștrii, măscăricii și vagabonzii, nu oferă nimic din infinitele perspective umane spre care Callot ne



JACQUES CALLOT.
Mizeriile războiului:
Spînzurătoarea (detaliu)

îndreaptă privirea, concentrată în spațiul cel mai îngust și devenită pătrunzătoare ca și a lui. Aceasta, deoarece, chiar repartizînd-o în capitole numeroase și precise, chiar multiplicîndu-i subdiviziunile, ea nu ar putea să îmbrățișeze tot ceea ce Callot ne dă în materie de variații ale studiului de episoade ale mulțimii, de atitudini ale acțiunii. Există la Callot, înapoia personajelor din prim plan, pierdut pare-se în mulțime și în depărtări, unul din cele mai uimitoare repertorii de umanitate pe care poate să ni le ofere istoria artelor. Cum s-a distrat el privind și inventînd viața, acest bîlci etern, cu bătăile simulate ale unor Sbrigani și Francatrippa, duelurile lor cu săbii de lemn, dansurile lor jalnice, învăluite în zdrențe, loviturile de picior în spate, glumele deocheate și, în fața acestor seniori ai fanteziei, privitorii și trecătorii, comedianți fără să-și dea seama ai cine știe cărei grave bufonerii al cărei sens scapă! Împrejurul torturii sfinților, înapoia gardului de suliași și pușcași, în fața șoproanelor din pînză sau scînduri, atitudinile de gură cască, gesturile meșteșugarilor, toate posturile animalului-om, rîzînd, plîngînd, ușurîndu-se, omorîndu-se sau plictisîndu-se.

45 Iată forfota și colecălala. Dar lumea acestui « om al mulțimilor » ascultă de regulile unei măsuri și de principii de construcție. Ea nu se răspîndește într-un spațiu



Franca Trippa.

Fritellino.

JACQUES CALLOT:
Muzi di Sforzaria

nedeterminat, nu e un haos de chipuri. Toate lucrurile sînt la locul lor într-o ordonare largă și profundă: largă prin buna distribuie a maselor și prin fericita spațiere a golurilor, ca în acel *Martiriul sfîntului Sebastian*, unde spectatorii și călăii păstrează în jurul țintei umane pustiuul teribil al unei arene care este deja solitudinea și retransămentul morții — profundă prin progresia din aproape în depărtare — care ne face să pătrundem, ca în fundalurile primitivilor, într-un univers unde lucrurile, pe măsură ce depărtarea le micșorează, devin mai ciudate și totodată mai prețioase, mai precise și mai puțin încărcate de materie. Roma Flaviilor și Roma lui Sixtus Quintus, cu amfiteatrele și obeliscurile, cu nobilele palate ale lui Vignola și bisericile deja frămîntate de arta barocă, Nancyul lui Henric al II-lea și Carol al IV-lea, unde unele elemente ale Italiei se combină cu formele nordului, Parisul podurilor celebre și al turnurilor vechi nu sînt grămezi de jucării, ci arhitecturi urbane definite de inteligență, roase de vreme, modelate de aer și de lumină. Între malul pe care caii tocmai au părăsit pentru a se încălzi în apă și turnurile de la Notre-Dame ridicîndu-se la orizont, de la un mal la



Razullo.

Cucurucu.

celălalt al Senei, se adîncește, cu o inflexibilă blîndețe și după legile unei convingeri matematice, un fel de depresiune aeriană în care se respiră via uscăciune a unui anotîmp veșnic. În lumea lui Dürer totul apare dintr-o dată pe retină, ca în ochii unui orb din naștere căruia i s-a redat vederea și care este invadat dintr-o dată de unitatea aparențelor. În lumea lui Rembrandt s-ar zice că noaptea este cea care a creat lucrurile; întotdeauna rămîne cîte o sîizie din ea prinsă de formele cele mai despuiate și, în plină amiază, certitudinile sînt himere. În universul lui Callot lumina este arhitectură; cu o subtilitate fără echivoc, ea este ordonatoare de planuri și valori.

Uneori este vorba de un teatru care se deschide spre o scenă decorată cu colonade și baldachine, prelungindu-se prin vaste deschideri spre grădini și palate. Alteori este vorba de un fel de estradă cu două trepte, din care una, cea mai apropiată de strada noastră, poartă figuri proporțional imense, în timp ce cealaltă, care se întinde pînă la orizont, se scufundă în profunzimile populate cu personaje minuscule. Alteori, din partea de sus pînă în partea de jos a planșei se desfășoară o bucată întreagă

de planetă descoperită din perspectivă aeriană. Callot era de bună seamă împins la aceasta de necesitățile topografiei militare, în planșele sale cu bătălii, dar și de vreun tainic instinct izvorât din geniul său și care îl înrudește cu acei peisagiști din secolul al XVI-lea care înțeleg să ne redea din natură nu un detaliu, ci totul: marea, cerul, caravelele, castelele, orașele, câmpiile pe care trudesc țărani, munții și văile, și acele ridicături de blocuri eratice, acele înclinări amețitoare ce apar pe la sfârșitul secolului al XIV-lea în miniatura franco-flamandă. Prin aceasta, ca și prin gustul pentru unele din figurinele sale, surori mai mici, îmbrăcate cu un fast spaniol, al acelor care se desprind, cu multe generații mai înainte, de pe marginea unor manuscrise englezești și din *Cartea Orelor* a lui Jean Pucelle, nu este oare Callot un moștenitor al evului mediu? Suedezul Oscar Levantin, poet, istoric și critic, căruia i se datorește cel mai original și cel mai întemeiat studiu despre Callot,¹ poate chiar primul care este într-adevăr operă de istoric de artă, încearcă să explice originea și structura acestui microcosm prin fizica și filozofia secolului al XVII-lea, prin cele două infinituri ale lui Pascal, prin optica lui Galileu, prin reveriile lui Cyrano: o lume infinit de mică, ascunsă în fiecare particulă a unei lumi infinit de mari, al cărei mecanism Callot îl reproduce inversându-l. Dar, pentru a ne da seama de izvoarele acestei gândiri în opera lui Callot, nu avem oare o tradiție mai veche și exclusiv plastică? Ar trebui poate să-i căutăm obârșia în peisajul sienez, pentru a o vedea apoi dezvoltându-se în nord, odată cu ceea ce Charles Sterling numește peisajul umanismului, și dobândindu-și caracterul cel mai complet, cel mai precis și cel mai fantastic cu Bruegel? Iconografia arcei lui Noe în Bibliile ilustrate din acea vreme și din veacul al XVII-lea aruncă asupra acestei chestiuni o ciudată lumină. În nave imense, ale căror epure amănunțite ne arată limpede că sînt concepute nu pentru visare ci pentru navigație, toate creaturile iau loc în compartimente bine calculate. Tot ceea ce trăiește și respiră, fără excepție, fără omisiune, un întreg univers se găsește acolo, într-o minunată

¹ Jacques Callot, *Vision du microcosme*, prefată și note de F.C. Paillet, Paris, 1935.

cutie cu jucării, gata să plutească pe apele potopului. Dar de la un microcosm la altul, cîte deosebiri! Și, cînd am comparat și confruntat totul, vedem bine că mai stăruie și alte taine în spiritul forme.

Încercînd să-mi explic jocul fiziologic al acestor figuri de o atît de bogată mobilitate (chiar și în imobilitate), al acestor dansatori, dueliști, acrobați, călăreți alergînd dezlănțuiți pe cîmpie, al acestor mame care imploră, al acestor călăi furioși, mă gîndesc invariabil la practica așa-numită a celor cinci puncte care sînt aruncate la întîmplare pe hîrtie, fiind apoi unite într-o figură din care ni se dau capul și extremitățile. Scrimă care mlădie încheietura mîinii spre reprezentarea mimice și care dezarticulează « pozele » academice. Poate că acest elegant spadassin al artei grafice, acest maestru al crochiului, saturat de observații și experiențe, a cunoscut această scrimă. El are memoria forfotitoare a unui hoinar prin piețele și străzile unuia din acele fericite orașe în care totul se petrece în aer liber. De aici o totală stăpînire a omului în gesturile vieții lui cu ceva din aerul sprinten și milităros de o dezinvoltură franțuzească în scenele cele mai dramatice, ca și în acelea care sînt cel mai mult impregnate de Italia. Să mai adăugăm că forma sa este în mod constant aceea a unui gravor și încă a unui gravor de acuaforte, prin ceea ce are ea viu și decisiv. Gravor cu o linie pură, apropiată mereu de lumină, și care urmărește culoarea sau accentul, nu în supraîncărcarea inciziilor, trasate aproape întotdeauna paralel, ci în lărgirea sau strîngerea lor, lăsînd de altfel să joace fără încetare albul hîrtiei, căci o asemenea manieră de a grava capătă prețuire tot atît prin părțile albe ca și prin cele negre. Substituirea verniului tare al fabricanților de instrumente muzicale cu lacul moale (nu zic verniu moale pentru a evita confuzia cu un alt procedeu cunoscut sub acest nume) i-a permis lui Callot atacări puternice, tăioase și acea fermitate în valorile de aspect deschis atît de remarcabilă în frumoasa lui meserie. Limbă de o sinceritate și claritate admirabile și despre care cele mai frumoase desene, chiar ale sale, nu ne dau o reprezentare adevărată, neavînd același timbru.

Îi datorăm o retractare lui Callot, deoarece am făcut greșeala să-l confruntăm cu Rembrandt, tratîndul fără

respect drept portdrapel de cavalerie ușoară. Poate eram scos din sărite de formele vulgare ale popularității sale, care este mare, dar era o slăbiciune din partea mea. Desigur, el este un cavaler, un frumos și tânăr portdrapel, dar se vede bine că ușurința sa este un dar al cerului, că ea îl conduce în cele mai întinse ținuturi ale visului. În *Ispitirea sfântului Anton*, care poate nu este aceea dintre planșele sale care îmi plac cel mai mult, nu se vede oare ivindu-se Magnasco? Și săracii lui zdrențăroși nu anunță oare pe păstorii locurilor singuratice și pe *Scavatori*i lui Piranesi? Dar nu prin aceasta ne mișcă cel mai mult gentilomul acesta atât de francez. Ci prin calitatea limbii lui. Ea are concizia, limpezimea, vioiciunea, trăsătura justă și chiar ascuțită. În aceasta constă «spiritul» lui Callot, îndrăgit de bătrânii amatori și lăudat de Mariette în *Abecedario*. El nu este nici manierist, nici baroc, el este Callot. Aș fi ispitit să-l plasez printre marii artiști ai scrisului pe acest gravor care își ține acul de gravat ca pe o pană de scris, chiar dacă nu ar fi decît pentru a evidenția încă o dată falsitatea armoniilor prestabilite și a acor-
durilor sistematice de care istoria artei nu s-a descotorosit încă. Într-un moment cînd limba și stilul francez erau încă atât de greoaie și de întortocheate, maniera sa atât de pură și de liberă o ia înaintea vremii sale. Callot, gravor loren, aparține ordinului marilor scriitori francezi.

REMBRANDT

Rembrandt și Shakespeare reprezintă ceea ce este mai misterios în geniul nordului, acea neliniște a unei vieți profunde care se mișcă în spatele aparențelor și care îmbină cu întâmplările obișnuite sclipirea unei feerii sumbre. Dacă am compara cu uimitoarele lor creații imaginile și reveriile datorate celor mai înzestrați dintre mediteraneeni, aceștia din urmă au întotdeauna ceva limpede și transparent. Perspectivele pline de umbră care se repercutează și se multiplică la infinit la Rembrandt și Shakespeare conduc imaginația noastră în pragul unei lumi invizibile: spațiul și numerele își pierd acolo virtuțile; nu mai avem cuvinte pentru a desemna acele tresăriri ascunse, al căror înveliș tragic este forma omenească. Forța vrajei celtice și darul meta-morfozelor conferă geniului lui Shakespeare o putere ocultă. La Rembrandt, trecătorul de pe Ulișa Evreilor, asemenea vrăjitoarei de la Endor, face să se ridice din murdărie și praf teofanii orbitoare. Nopti pline de îngeri, de morți treziți pe nctul, de alaiuri furișe gravitează în jurul lămpii sale de aramă, iar steaua în cinci colțuri desenată pe podeaua camerei, aproape de uș, îi oprește pe acești demoni blajini să fugă din locuința visătorului. Shakespeare le dă un nume, îi inserează istoriei umane, îi îmbracă în Hamlet, Cezar și Coriolan, pune în gura lor retorica răsunătoare a epocii elisabetane, introduce în limbajul lor, ca un gravor de inscripții, maxime de înțelepciune politică și reziduul amar al experienței omenești, condensat în formule. Omul de teatru are nevoie de aceste parăzi și zornăituri, de aceste

bătălii și artificii. Îl face pe Ariel să țîșnească dintr-un foc de artificii. Șocul spadelor de la Philippi îi este o podoabă necesară. Analele engleze, de la Heptarhie pînă la Războiul celor două roze, sînt arsenalul intrigilor sale. Rembrandt se mulțumește să se privească în oglindă.

Iată una din minunățiile acestei arte, al cărei fast cel mai ciudat, așa cum a arătat Louis Gillet, a fost acela de a se pîndi și deruta fără încetare prin chipul aceluiași om. Ce căuta în el? Soluția unei enigme psihologice? Mai curînd enigma decît soluția însăși. Cît de mărginită este filozofia portretului cînd este limitată la identitate! El devine într-adevăr un fel de natură moartă. Veritabilul portret este acela care sugerează insesizabilul și care, în fața ochilor modelului și ai unei întregi familii, la fel de înspăimîntați, face să apară dintr-o dată un necunoscut, așa cum un necromant evocă o umbră regală. Rembrandt deghizîndu-se, punîndu-și pe cap un turban sau o cască, cheamă la lumină, din străfunduri, ciudate apariții de oameni care sînt el însuși și alți zece. Nu caută să se vadă sub adevărata sa înfățișare, ci dezvoltă, desfășoară multiplicitatea vieților sale. Este de unul singur toate acele *dramatis personae*, își joacă în douăzeci de acte tăcute o acțiune scenică fără sfîrșit și care reîncepe fără încetare. Pe planul vieții terestre, putem spune că își scrie astfel memoriile, fericea, tinerețea, maturitatea îngrijorată, bătrînețea formidabilă care a fost aceea a unui profet și a unui mag. Biografii se străduiesc să prindă în fiecare din clipele acestor personalități succesive o legătură care să corespundă secvenței calendarului zilelor sale. Dar noi știm că acestea sînt tot atîția oaspeți diferiți și tainici pe care Rembrandt i-a primit în mod confidențial în apusul vieții sale și cărora le-a dat drumul, ducînd degetul la gură, după ce i-a făcut depozitarii unei comori deosebite. În același fel privește el și pe celelalte modele ale sale și îl interoghează pe oaspetele străin ascuns în dosul înșelătoarei banalități a speciei. El surprinde pe locuitorii acestei Olande curățele, egoiste și prospere, pe demnitarii de la sinagogă și de la facultate, pe traficanții pe mare, pe căpitani de arcași, pe soțiile în lenjerie scrobită și îi transpune în ordinea misterului, îi adîncește în arierplanuri și în ascunzătorii, ca într-un joc de oglinzi fer-



REMBRANDT.
Autoportret cu beretă.
1639.

mecate. Olanda lui Frans Hals înflorește în siguranță și în sănătate fizică; ea rîde arătînd o dantură de lup, făcînd să plesnească de veselie carnații lustruite și bine întinse pe care lumina se așază în tușe repezite ca pe pîntecul unui ulcior. Olanda lui Frans Hals se bucură că este Olanda așezată la masă și că celebrează turniruri neprimejdioase printre stindarde, resturi de mîncăruri, piese de armură, găteți din piele, satin și metal, mai adevărate decît în natură. Olanda lui Frans Hals, ieșind din gulerul plisat, se deschide ca un fruct frumos în bătaia vîntului, muiat de sevă și de ploaie. Olanda lui Rembrandt evadează din orașele construite în ine-

concentrice și din încăperile pardosite cu lespezi, în care obiectele, aranjate în jurul unei flori enorme și lipsite de parfum, au fixitatea și prețiozitatea teribile ale accesoriilor unei case de păpuși. Ea fuge de această mică lume bizară, strîmtă, fermecătoare, unde medicii examinează lichide în baloane de sticlă, unde mesagerii înmînează scrisori îndoite în formă de bărcuță unor tinere femei palide și liniștite ca niște lăuze, în tunicile lor tivite cu puf de lebădă, o lume în care amatori fac muzică de cameră în camere amenajate ca niște instrumente muzicale; ea întilnește ținutul patriilor pierdute, cetățile cabaliștilor, un Orient neguros de soare, noaptea aurită cînd îngerul se apleacă peste umărul Evanghelistului. Singurul dintre batavi, doar Karel Fabritius a cunoscut, în ceea ce privește chipul omenesc, această putere de transfigurare și de înstrăinare. Și el a știut să închidă zece vieți într-una singură și să înzestreze imaginea omului cu acea tăcere bogată în ecouri care se răspîndește, de pildă, în jurul *Sindicilor*.

Cît despre aceștia din urmă, cititorul lui Taine se va mira întotdeauna, cuprins de admirație, văzîndu-i atît de olandezi, de sindici și de postăvari. Și este foarte adevărat că Rembrandt nu s-a sustras spectacolului pe care îl oferea viața, nici nu avea nevoie să îi costumeze în zeități sau să le atribuie acele podoabe de împrumut, acele aere și înfățișări cu ajutorul cărora pictorii slabi cred că schimbă niște oameni de treabă în eroi. Dar bogăția omeniei lor era atît de substanțială și de densă, el i-a hrănit cu o sevă atît de fierbinte și de personală, i-a împlinit cu o asemenea amploare, încît ei se ridică la acel nivel superior de adevăr care nu mai este caracterizat de rasă, mediu, moment și profesie. Sufletul nu este un fluid ușor care scaldă o siluetă subțire, ci este o forță bogată și vibrîndă. El nu volatilizează figura umană, nu o înecă într-o saramură psihică, ci îi conferă un fel de soliditate tulburătoare și de evidență magică. Ei sînt aici, acești morți eterni, nu ca ființe momentan vii, ci ca strălucitoare apariții fixate pentru totdeauna.

Ce lucru teribil de tainic, într-adevăr, este fața cea mai banală, cea mai tocită, cea mai comună și chiar, aparent, cea mai lipsită de umbra vreunui gînd. Nu este vorba de fațada unei clădiri, ci de proeminența unei lumi interioare împlîntîndu-se în trecutul cel mai îndepărtat al

speciei, operă a timpului care nu se numără cu anii, ci cu secolele. O mulțime de dispăruți se îngheșuie acolo, în spate, pentru a mai lua o dată contact cu viața. Urmele lor sînt mai mult decît trecerile unor umbre, mai mult decît unde trecătoare, însuflețind o clipă de instabilitate a unor fizionomii. Pe măsură ce zilele se succed, ele se instalează în trup cu mai multă autoritate. La truda acestor legiuni obscure se adaugă vestigiile ființelor care am fost și pe care le-am lepădat una după alta. Iar pe deasupra, toate aparițiile fugare ale visărilor noastre, precum și toate cele familiar tiranice ale obsesiilor și obiceiurilor noastre, astfel încît fața unui om este în același timp un solid în spațiu, și inventarul unei limbi necunoscute, al unei serii de mistere care se suprapun și se împletesc.

Urmărim progresul lui Rembrandt pe această cale cînd, dată, de la *Lecția de anatomie* a profesorului Tulp pînă la *Rembrandt* cu tichie de pînză, de pildă. Capodopera strălucitoare a tinereții sale este o extraordinară mașinație de atitudini și expresii și fără îndoială că prin aceasta a uimit publicul și și-a obținut succesul. Arta regizorului și strălucirea pictorului prevalează asupra calității confidentiale a acestor fețe de bărbați, grupați, de fapt, mai mult pentru o etalare solemnă decît pentru o revelație intimă. Discern aici, chiar în fastul academic în care s-au complăcut întotdeauna profesorii de medicină, un fel de umor, poate involuntar, de o savoare aparte. Desigur, totul este adevărat în eșalonarea și în intensitatea relativă a vieții psihice, în gama atențiilor și reflecțiilor, și există acolo, reunite cu o știință desăvîrșită, în jurul gravității sacerdotale a maestrului oficiîndu-și lecția, foarte frumoase capete gînditoare de oameni de studiu. Dar această artă atît de sigură rămîne totuși la suprafața obiectului. Ea îmbrățișează individul, dă seama de caracterul lui, atinge acuitatea asemănării fizice și morale, însă, înapoia acestei prestigioase aranjări de portrete, neliniștea și misterul lipsesc încă. Ceea ce ne rămîne din *Lecția profesorului Deyman* ne face să ne gîndim că armonia spirituală a acestui tablou era mai gravă și mai reculeasă și că sentimentul prezențelor ascunse se îmbină aici în mod poetic cu evidența prezențelor vizibile. În jurul lui Tulp domnește o răceală de spital bine întreșinută; în jurul lui Deyman, un fel de groază pașnică,

iar mortul, văzut din față, și al cărui cap înălțat ne privește, nu este doar o bucată de nud, un subiect într-o sală de curs, ci omul care a fost.

Sindicii înlătură orice artificiu de prezentare. Nici o mimică nu ne abate, nu ne sustrage de la esențial: prima lor calitate este certitudinea sobrietății. Taumaturgul care reînvie Biblia și pătrunde cu Saul în peștera unde profetesele smulg cadavrele din noaptea mormîntului, se învecinează aici cu un riguros ascetism. Ceea ce înseamnă că el renunță la mijloacele sale de pictor: dovada o constituie mâinile, admirabilul covor roșu, însă poezia figurii umane este cea mai puternică, fără ajutorul vreunei parafe de ceremonial. S-a putut vedea odinioară la Luvru (acum se găsește la Bayonne), o excelentă copie a *Sindicilor* făcută de Bonnat; am observat-o de aproape, era opera unui lucrător harnic și înzestrat, căci imitase bine exteriorul. Aș fi tentat să prefer un mic studiu de Ricard care este la Lyon. Sentimentul pe care-l trezește este plăcut și așa cum «dragostea pentru olandezi» putea să-l inspire unui pictor delicat din timpul celui de-al Doilea Imperiu, de altfel subtil evocator al unei feminități tulburi, însă de un geniu prea fluid, și de o factură flexibilă. Aceste portrete de grup se îmbogățesc cu un fel de intensitate reciprocă. Este uimitor să-i vedem împreună pe acești oameni, care nu vorbesc și care ne privesc fix. Dar, după oarecare chibzuință, prin singurătatea la care e sortită, în rama sa de eben sau de aur, figura unică are ceva și mai ciudat: s-ar putea spune că este prizoniera unei vrăji și ca și suspendată deasupra scurgerii timpului, într-o lume imobilă care nu este nici cea a vieții nici cea a morții și unde ea conversează etern cu sine însăși. Ne privește dintr-o regiune într-adevăr inaccesibilă, în care s-au acumulat visurile, regretele și iluziile omului, înțepit într-o solemnă stupoare.

Pentru pictori ca Rembrandt, bătrînețea și singurătatea sînt forțe care îl multiplică. Sub tichia de pînză, bogăția trecutului, freamătul multiplu al vieților succesive, înfășurate în jurul aceluiași suflet, misterioasa agerime a unei priviri care a stăpînit timp îndelungat vizibilul și invizibilul, conferă măști omului atent și sever tot atîtea privilegii regești. Rembrandt este unul din acei maeștri foarte rari care au avut simțul epic al bătrîneții

sau chiar al acelor roade ale unei vîrste înaintate, ce nu sînt încă lipsite nici de forță, nici de căldură. Anii usucă și îi micșorează pe mulți artiști, chiar din cei de înaltă clasă. Le cristalizează darurile sub o formă acidă și curățică. Geniul lui Rembrandt îmbătrînește ca un elixir și într-un volum mai mic forța i se concentrează. Ca și Velázquez și Tintoretto, el se mulțumește de acum înainte cu o limbă uimitor de prescurtată, bogată în inflexiuni meditative. Bătrînețea nu este pentru el anticamera morții, ci o primă flacără de imortalitate. Ea nu este o ramolire, nici o decădere, ci punctul cel mai înalt al existenței; ea adună triumfurile și dezastrele acesteia pentru a le calcina într-un cuptor aurit. Uneori geniul profetic se aprinde în aceste strălucitoare apusuri. La umbra destinelor distruse, în tabernacolul raselor decăzute, stăpînirea timpului și dominarea viitorului se instaurază în mod suveran. Rabinul se afundă sălbatic în delectarea sa morocănoasă, strîngînd din dinți asupra cuvîntului magic care, pronunțat, ar face să explodeze universul. Sfîntul Matei, cu privirea rătăcită, cu părul zbîrlit, ascultă glasul necunoscut care urcă în noapte și îi dictează un text de foc.

Fluidul de care se servește pentru a însufleți vii și morți este lumina. Ea a fost în mâinile sale asemenea nuiiei lui Moise și, în timp ce ceilalți pictori o întrebuițau ca pe o slujnică, el a onorat-o ca pe o magiciană. Deja Da Vinci se apropiase de ea și încercase să o supună unor măsuri secrete. El construise astfel niște ciudate fugi de umbre și lumini, răsfrîngînd într-un alt mod combinațiile de sfere și prisme. Constatase că ea nu este indiferentă la ceasurile zilei și că raza apusului căzînd pe fruntea servitoarelor așezate în fața fondului de catifea neagră al porților deschise le dădea acestor țărânci ceva din frumusețea îngerilor. Lumina tristă și pașnică a unei seri lombarde, dulceagă, egală și strălucitoare ca o carnație nobilă. Ea nu este nimic altceva în sine decît sora strălucitoare a umbrei; ea curge liniștit și pasiv din înaltul frunților arcuite pe mîini care o primesc ca pe un izvor. Tocmai această fluiditate a luminii ne frapează la Da Vinci. Aceste alternative repezi și violente ne izbesc la Caravaggio și la pictorii din Neapole — lumină de capcană și de uneltire care pare să fi străbătut subterane pentru a se așeza

lividă pe asasinate și suplicii. Vom vedea totuși cum un mic pictor nomad, venit de pe malurile Rinului, aprinde în nopțile romane un felinar țărănesc și îl pune în mîna unor Tobias și a Samaritenilor. El se minunează cînd vede întunecimea nopții gravitînd tăcut în jurul unui opaiț care tinde nu atît să o risipească cît să permită vederii să îi sondeze mișcătoarele adîncuri. Ca și Gherardo delle Notte, însă după o poetică mai concisă și mai rară, el învață Italia să celebreze liturghia de la miezul nopții, temperează marele soare devorator al Renașterii printr-o răcoroasă draperie de umbre.

Dar aceste mașinații ale luminii îngăduie să se vadă însăși originea lor și sînt propriu-zis efecte de lampă. O luminare fixată în gîtul unei sticle, iată secretul feeriei, sau lumina roșiatică a unui foc aprins de păstori. Arta care rezultă de aici ascultă, în fond, de o estetică a focurilor de artificii. Desigur, era convenabil să se aprindă aceste felinare pentru a sculpta în noapte aparențe inedite și a reda însăși noaptea sensibilă ochilor. Lampa lui Elsheimer se afundă într-un univers necunoscut, de o bogăție nemăiîntîlnită; ea este ca toana unui copil dîndu-și vesel frîu liber în mijlocul minunățiilor celor mai ciudate sau, și mai bine, o amintire de la un han, popasul unor căruțași în mijlocul unui basm. Acest farmec copilăresc dă preț lor operelor lui Elsheimer, micilor sale efecte de optică, micului său teatru chinezesc construit cu ingeniozitatea răbdătoare a unui lucrător priceput la vrăjitorii, în același timp prietenul nimfelor, al sfinților și al mandragorelor.

Dar un geniu mai puternic este adevăratul predecesor al lui Rembrandt în aceste regiuni ciudate unde lumina își dobîndește enormitatea generoasă și puterea sa de fascinație. Știm puține lucruri despre Hercules Seghers, doar că Rembrandt îl considera ca pe singurul său maestru, că a trăit în sărăcie și că neliniștea și curiozitatea sa l-au împins la multe experiențe. Am fost tentat să-l smulg din obscuritatea sa și să-i acord locul în această galerie a vizionarilor pe care o voi lăsa, din păcate, incompletă. Îmi amintesc orele de studiu petrecute în cabinetul de stampe de la Rijksmuseum din Amsterdam, în fața acelor planșe greu de descifrat, ca scrierea unui popor uitat, de altfel foarte bine reproduse în luxoașă publicație a lui Cassirer. Ele dezvăluie puține taine:

dimpotrivă, par să întunece și mai mult enigma. Sînt vaste mișcări de teren care pare să fi fost despicate în toate sensurile de un soare al nenorocirii, stînci eratice, cariate de înspăimîntătoare maladii planetare, înalte bariere muntoase amintind circurile și văile atît de bogat ondulate ale ultimilor peisagiști din secolul al XVI-lea în Țările de Jos, acei incomparabili constructori de turnuri Babel și de munți Ararat. Absența totală de efect lăsînd să joace peste tot o lumină egală și mortuară, ne face să ne gîndim la pregătiri pentru reproducere în culori. Poate că lui Seghers îi venise în minte acest lucru din stampe, nu japoneze, ci chinezești, aduse de un navigator. Trăsătura de eleganță exotică care caracterizează într-o manieră atît de izbitoare anumiți copaci mari, cu crenșugile atîrnînd într-o mică planșă în înălțime, pare să îndreptățească o asemenea ipoteză. Dar nu planșele lui Seghers trebuie să le cercetăm dacă vrem să simțim odată mai mult și să înțelegem ascendentul imperios și bizar pe care îl exercită asupra imaginației noastre. Unele din peisajele sale, ca acela din colecția Goekoop de Jongh, ne arată o Olandă bogată în tonuri fine și calde, reliefată cu accente de roșuri acide și verde palid, sub cerul amplu, transparent și ușor; altele, și acestea sînt fără îndoială cele mai tipice, ne înstrăinează violent, și credem că sîntem în fața ultimelor undulații ale văii losafat. Lumina concentrată pe terenuri sălbatice pare emanația materiei din care sînt făcute acestea. Un cer întunecos și zbuciumat o circumscrie din toate părțile și apasă asupra ei ca amenințarea nopții veșnice asupra ultimei zile a lumii. În fața unor pagini de acest fel sîntem tentați să ne gîndim la ceea ce este mai cîmplit și mai apăsător în Biblie, fără ca intenția vreunui subiect să-l fi stăpînit pe artist. Singura poezie a acestor peisaje epice este poezia elementelor. Prin astfel de efecte se impune memoriei noastre tabloul lui Hercules Seghers de la muzeul Uffizi, în care toată modernitatea unui Constable se asociază cu nu știu ce fast de antichitate solitară. Lumina strălucește acolo cu o tristețe solemnă, într-o atmosferă tulbură, plină de pericole ascunse. Ea nu mai este raza lămpii sau a felinarului, un foc de păstor uitat, o neînsemnată ciudățenie de teatru, ea devine sufletul picturii. Seghers nu a simțit secretul

căreia de altfel poate îi datorează mult, fiind din aceeași familie spirituală: stampele lui o demonstrează. Însă ei se mulțumesc cel mai adesea cu o lumină albăstruie, de o calitate prețioasă, care devorează încetul cu încetul depărtările lor muntoase. La el lumina se orchestrează pe niște nuanțe de roșu și de galben care au când vioiciunea flăcării, când îmbătrânirea aurului. Tușa lui pare să o plămădească cu o elastică densitate. Ea parcurge cu îndrăzneală formele, făcându-le să tresalte de o viață caldă. Are deja o valoare evocatoare, vreau să spun că este un spectacol care, doar el singur, sugerează altele o sută. În curînd va ajunge presărată cu viziuni, va avea calitatea emotivă a muzicii. Aici se schițează pentru prima oară acele mari anale solare al căror interpret uimit va fi Rembrandt, mai degrabă decît la micii luminariști cu lumînarea, pe care de asemenea nu-i va uita. Intrăm aici pe un tărîm atît de tainic și de greu de definit încît o dată mai mult spiritul nostru șovăie în fața sarcinii de a transpune în planul gîndirii și în cel al cuvintelor aceste enigmatice evidențe. Pare cu totul natural să vorbim de clarobscurul lui Rembrandt: în realitate, el n-are înzestrat poate cu un simț în plus. N-are învățat să ne afundăm cu el în torente de lumină sau în nopți strălucind pe neașteptate cu un nimb de fulger, în stepele gloduroase de clarobscur sau într-o penumbră lichidă în care se scaldă licăriri domoale. Cu aceste spire de foc, cu aceste concavități nocturne el a compus un fel de pavilioane deschise către grădinile cele mai tainice ale sufletului, către cele mai sfișietoare doruri, către meditațiile, afecțiunile, durerile zeului ascuns care, cu neliși, sălășluiește în noi. Este o limbă bogată în ecouri interioare. Dar această fantasmagorie care se mișcă printre umbre nu este o fulgerare bruscă sau un reflex nesigur. Ea este construită după legile unei geometrii de vrăjitor. Nu întotdeauna în compozițiile cele mai ample își are ea cea mai mare calitate poetică. *Rondul de noapte* care, ne amintim, nu era la origine nocturn, ci diurn, aprinde cenușii zilei, cu o alegere remarcabilă a materiilor care sînt, alternativ, cele mai combustibile la lumină și cele mai pline de umbră. Într-un creuzet de tenebre, ea transformă în aur țesăturile, armele și carnațiile, cu o intensitate aproape iritantă. Ea nu combină numai forța reliefului și violența halucinației, ea mărește cadența

mișcării, așa încît toate acele figuri în mers par să defileze prin fața noastră în sunetele unei orchestre de război sau de paradă, încît *Rondul de noapte* se prezintă tot odată ca opera cea mai puternic concretă, cea mai vizator lirică și de asemenea cea mai încîntătoare. Însă misterul său, dacă pot spune așa, este palpabil. Există în ea magie și artificiu. Este ca exercițiul uriaș al unui dar care se caută și care se naște. Această notă este agravată de felul cum e prezentat tabloul de muzeul din Amsterdam. Pînza, înălțată pe o estradă, la cîteva picioare de pămînt, este ca un ecran de cinema. Pereții sînt de un ton verde murdar. Proiectoare electrice ascunse inundă capodopera cu luminile lor de teatru. Aceste combinații de un gust discutabil învăluie *Rondul de noapte* într-o atmosferă savantă și crudă.

Ar fi de altfel posibil să reconstituim și să clasăm toate experiențele lui Rembrandt asupra luminii, de la efectele de lampă (aceasta este cînd o lampă, cînd o ființă), pînă la lumina atît de senzuală și de delicată care emană din trupul gol al Betsabeei, în catifeaua incintei ei secrete, trecînd prin acele minunate cochilii care se răsucesc și se subțiază într-un vîrf de foc palid, unde filozoful, luminos, meditează. Aproape întotdeauna aceste lumini în noapte au un caracter supranatural, ele nu vin din soarele celor vii, ci dintr-un izvor mai îndepărtat. Cristul din *Pelerinii din Emmaus*, din colecția Edouard André, este ca învăluit în flacăra blîndă a unui mediu ocult. Mormîntul deschis al lui *Lazăr* revelează oamenilor uimiți splendorile zorilor veșnice, o rețea subțire și vibrîndă se răspîndește ca o suflare din trupul lui *Cristos vindecînd bolnavii*. Abia dacă este o licărire, ci mai degrabă o unduire a eterului, insesizabila acțiune a unei puteri imateriale. O roată de foc pecetluiește cu un sigiliu formidabil noaptea din *Vestirea păstorilor*. Un meteor explodează tăcut lingă fereastra cu gratii de plumb a *Doctorului Faustus*. Dumnezeu sau demonul au încrustat în această aureolă rătăcitoare litere de o strălucitoare obscuritate. În ultima versiune a celor *Trei cruci*, cerul se deschide pentru a lăsa să treacă valuri torențiale de raze.

Această poetică a luminii, această construcție a luminii sînt propice evocării minunilor. Ele umplu cu suflarea lui Dumnezeu adîncurile naturii și ale omului. Pun în

jurul Bibliei fulgerarea Sinaiului, dar se liniștesc uneori fără a pierde nimic din caracterul lor ciudat atunci când se apleacă asupra acestor teme și mai miraculoase, viața obișnuită, peisajul terestru, omul de fiecare zi. Soarele care apune răspîndește printre ramurile celor *Trei copaci* lungi valuri de o tristețe de nespus. Raza care gravitează în jurul *Familiei dulgherului*, trezind ici și colo ecouri ușoare ca acelea ale unei harpe atinse de adierea vîntului, are muzicalitatea unei rugăciuni de seară, un sunet în același timp religios și casnic care glorifică muncile simple și obiectele umile. Ea desfășoară cercuri în jurul copilului adormit, mîngîie în trecere un întreg univers, un întreg tezaur, din care face să strălucească slab cîteva aparențe, de abia despărțite de tenebre. Apusul de aur din *Bunul samaritean* este mai puțin făcut din lumina cerească, și mai curînd din căldura sonoritate a veacurilor. Toate intimitățile clare obscurului, toate îmbinările mistice ale razelor și umbrelor alcătuiesc mediul fluid în care se descarcă inima, unde înflorește virtutea tăcerii.

Cu aceste mîini de temut, atît de pricepute să amestece tainele vieții și ale morții, ale prezentului și trecutului, ale întunecimilor nocturne și ale luminii solare, a întreprins Rembrandt învierea unui popor, revelația iudaică. El îl smulge infamiei și uitării, îl înalță în picioare în sordida sa măreție. El restabilește pe deplin continuitatea pe care o vedea odinioară Evul Mediu între Vechiul și Noul Testament, le topește unul într-altul, făcînd din ele același bloc de umanitate violentă, mizeră, arzînd de febră și disperat de tristă. El concepe o Evanghelie evreiască, o Biblie plină de poezia lui Isus, alături bătrînețea sacerdotală, dreaptă și apăsătoare, sub efod și tiară, încinsă cu filactere, acoperită cu amulete, răsunînd de bijuterii barbare, și bătrînețea proptită în cîrje, crăpată de o sută de ierni, roasă de rele nemaiauzite, pe care ea le ascunde sub blănuri de animale, acrobații și paralitici, borfașii și doctorii Legii, oarba cruzime a mulțimilor și tandrețea mamelor. Ne conduce în mod tainic în Israel, adică în adîncul vîrstelor și în adîncul omului. Iată ulițele ghetoului, sinagoga se deschide ca o peșteră de rugăciuni, viața veselă sau tristă a celor ce trec se îngheșuie în jurul dughenelor, în spatele negustorului de șoricioaică, înapoia seniorilor din Judeea,

înfășurați în blănuri de veveriță, înapoia interpreților Leviticului și ai Deuteronomului, înapoia preotului răsunînd din goarnă în ziua Marii Iertări, înapoia medicului cu ochii catifelati de un gînd nepătruns, înapoia femeilor și a liotei de copii, rasă neobosită, îngreunată de glodul Poloniei sau rafinată de apele Andaluziei. El vede trăind înaintea ochilor săi întreg acest trecut imemorial, brusc desființat de Renaștere, și pe care sculptorii catedralelor îl ciopliseră în coloane omenesti pentru a inaugura istoria lui Dumnezeu în deschiderea porțurilor. Michelangelo concepuse măreția Genezei, însă sub înfățișarea unor coloși preadamiți. În mîinile mediteraneenilor veacului al XVI-lea, evreii deveniseră un fel de mercenari ai seleucizilor, falși greci din Asia mică, levantini neînsemnați și bine făcuți. Și chiar mai înainte, la anumiți maeștri din nord, toată evreimea Bibliei se cristalizase parcă în personajul tip Irod, fizionomie mai mult bufonă decît tragică a unei epoci care s-a complăcut uneori într-un exotism teatral.

Aceasta pentru că Rembrandt îndrăgea calitatea umană a mediului și profunda sa poezie mai mult decît calitatea pitorească și boema zdrențelor. Și aici și-a exersat instinctul ascunzîșului, prezicerea înduioșată; Cristos încețază de a mai fi pentru el un tenor athletic, e mai mult decît un om fără a înceta să fie omul însuși. În fond, tradiția Renașterii reînnodase cu figurile inventate de pictorii gnostici care împăcau pe zidurile mormintelor imaginea rabinului miraculos cu acelea ale divinităților Olimpului. Cristos din *Piesa de o sută de guldeni*, cel din *Micul Mormînt* au accentul evreului profetic și al hipnotizatorului de la răspîntie, dar și ceva mai mult, o febră de bunătate, o strălucire afectuoasă, care sînt expresia cea mai înaltă a fraternității umane.

În picioare pe o piatră, într-un fel de criptă umbrită, fiul lui David vede alergînd spre el poporul său de oameni necăjiți, amestecați cu pulberea drumului, copleșiți de oboseală și de nenorocire. La stînga, în plină lumină, curioșii, cei ce se îndoiesc, simpatici sau ireductibili; la dreapta, într-o noapte prietenoasă, vag mîngîiată de licăriri, toți cei chinuși și care se chinuie, cei care zac pe paie, paralticul cărat în roabă, mamele cu pruncii, omul cu mîinile înșepenate de un frig veșnic și ale cărui mînuși mari atîrnă de centură, precum și alte mîini,

grosolane și prietenoase. Toți par veniți de foarte departe, din adâncul vremilor, din străfundul țărilor înghețate și cețoase, pentru a se încălzi la flacăra acestei lumini. Ei au bătut cu piciorul lor de lemn drumurile fără sfârșit. Au auzit roata gemând, însoțind cu monotonie propria lor durere. Umbra din care ies și din care sînt încă plămădiți, unul din ei, cu mîinile împreunate, o proiectează pe roba vindecătorului, iar această umbră purtată de două mîini împreunate pentru rugăciune, unind strălucirea radiantă a lui Cristos cu tenebrele săracilor, suprapunînd cele două siluete, este trăsătura sublimă a vizionarului, gîndul născut sub lampă în cursul unei meditații solitare.

Vedem retrăind aici extraordinarul geniu biblic care strălucește în secolul al XII-lea pe portalurile romanice din sudul Franței și, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, în statuile Puțului lui Moise. Nu știu dacă trebuie să explic pe unele și pe altele prin aceeași familiaritate a ghetoului. Este foarte posibil. Nici nu voi ascunde marile diferențe care deosebesc o decorație arhitecturală bazată pe o interpretare geometrică a spațiului și o artă a cărei bogăție psihică ne ascunde cu grijă combinațiile și diagramele sale. Dar bătrînii Israelului, Judecătorii, Profeții, marii preoți, toți acești vechi în zilele cărora vîrsta le conferă un fel de măreție animală, și, mai mult, acea aromă de ardoare și sărăcie, acea reverie de Orient nomad, acea poezie a sacerdoțiilor barbare respiră cu aceeași înflăcărare în marile pagini de piatră și pe placa de aramă a gravorului.

Fecioara lui Rembrandt este din aceeași rasă. Adesea ea apare purtînd pe cap un fel de scufie asemenea figurilor de pe retabluri. O vedem ghemuită în izolarea melancolică a unei cămăruțe, în fundul unei curți, ca o mică slujnică sirguincioasă și tristă, cu pisica lîngă ea și, pe fereastră, ghiveciul cu flori al sărmanilor. Sub cerul cenușiu și roșcat al Țărilor de Jos, ea este încă, prin sentimentul singurătății, în mijlocul obiectelor familiare din viața sa, în veșmîntele ei purtate prea mult și uzate, ascunsă în umbră și ascunsă în lumină, un tezaur îndepărtat și tainic, minunea de puritate ieșită dintr-o rasă regească.

Am arătat deja ceea ce subzistă din geniu medieval la Dürer, mai ales în interpretarea Apocalipsului, unde

materia lemnului gravat evocă aspra frumusețe a pietrei, unde combinațiile ornamentale îți amintesc de sistemul vechilor cioplitori de chipuri și în altă parte de asemenea, pretutindeni unde accentul germanic răsună cu forță în mărcinișul încurcat al goticului flamboiant. Am arătat, de asemenea, în Dürer pe nomad și pe orfevru, nomadul care s-a hrănit din Giorgione, orfevrul pentru care gravura este mult mai puțin o putere de sugestie cît o definiție a obiectului. Rembrandt nu a fost nomad decît în vis; adică el a mers mult mai departe și mult mai liber. În ghetoul din Amsterdam a văzut el strălucind tufișul în flăcări, iar lumina amurgurilor sale este adusă pînă la noi de o rază necunoscută. Cît despre gravură, se poate spune că el a smuls o inerție a materiilor reci, cruzimii uneltelor ascuțite. Pictorul admirabil este și mai mare ca acuafortist. El a creat o limbă nouă, pe care nimeni nu o vorbise înaintea lui și al cărui registru, uimitor de întins, atribuie înflexiuni de umbră și aur tuturor vocilor de pe pămînt și din ceruri. Fiecare mare spirit își făurește tehnica sa, o plămădește după chipul său, îi însuflă viață din carnea și inima sa, apoi se lasă pătruns de ea, iar această fică a visurilor și a muncii sale se dezvoltă în el, la rîndu-i, cu mișunarea, îmbelșugarea unei plante vivace. Rembrandt a fost stăpînit de acuaforte; ea îi datorează totul; la rîndul său el îi datorează cele mai înflăcărâte conciziuni și cele mai bogate obscurități ale sale. Ea îl însoțește ca un demon familial, în același timp inspiratorul și confidentul vieții sale cele mai ascunse. Cine oare îl precedase pe această cale? Fără îndoială vreo douăzeci de meșteșugari cu mîini cinstite și Dürer însuși cu rafinamentele uneltei sale. Callot, cu paisprezece ani mai în vîrstă decît Rembrandt, începuse să zgîrie pe aramă cu o vigoare și o bogăție a tonului cu totul remarcabile la acest loren; provenit din tradiția micilor ornamentisti cu lupa. Dar Arlechinul acesta cu piciorul vioi, acest mușchetar cu pană, cu genunchi frumos, atît de mîndru înfășurat în mantie, cu tot geniuul său amuzant, liber (și uneori foarte emoționat), nu trezește în noi decît simțul anecdotic unit cu desfătarea ochiului. Acel mic univers, prețios și viu, este mai ales un joc de virtuos, un minunat capriciu de ilustrator. El rămîne pe planul comediei de moravuri, în care excelează francezii. Este regele vinierei, mîndru și ușor

REMBRANDT.
Calic burtos acoperit
cu o manta.
1628.



executată. Întotdeauna clar, el păstrează și o tinerețe de soldat. Nici un chin și nici o obsesie, ci o agreabilă cadență și, în totul, siguranța scriiturii măștrilor.

Să fi văzut oare Rembrandt unele din exemplarele gravurilor lui Callot la târgul din Leyda? Este foarte posibil, însă noi nu știm, iar pe de altă parte, există o lume între talmudistul uimit și micul căpitan spîlcuit, între vizionarul profet al trecutului și omul de duh și de aventură. Amîndurora le-a plăcut calicimea, dar unul a văzut o epică și caducă, cum sînt săracii, tronînd în demnitatea lor regală, în pragul catedralelor, în timp ce pentru celălalt ea este, deși emoționantă, o figurație pitorească. Știu foarte bine că există și copacul cu spînzurați din *Mizeriile războiului*; aceasta este o capodoperă de neuitat, dar simți ceva atît de vioi, atît de hotărît în toate aceste machete, chiar cele care atîrnă alungite și întepenite de moarte, de crengile acelei monstruoase spînzurători naturale înșesate de cadavre, încît groaza scenei se îmbină în noi cu un agrement de capriciu. Callot are ceva dintr-un maestru de balet și dintr-un portdrapel de cavalerie ușoară. Pe deasupra, studiile asupra influențelor în astfel de probleme sînt fără îndoială forma cea mai grosolană a analizei estetice. Prin sugestii mai greu de definit, de altminteri sigure, au trezit Elsheimer și Seghers reveria lui Rembrandt. Principiul afinităților electivă și al familiilor spirituale în care se împart toți muritorii acționează cu tărie la această înălțime. Ne vom da poate mai bine seama văzînd ceva mai departe cît de mult se depărtează verva destul de frumoasă a lui Castiglione Genovese de reculegerile teribile ale lui Rembrandt care, fără îndoială, au stimulat-o.

Personalitatea lui Rembrandt ca gravor se exprimă mai întîi printr-o oarecare cursivitate a liniei acului: ea este aceea a unui foarte mare desenator al formei care vede amplu, sigur și adevărat, și care vede simplu. Acele planșe care sînt pur liniare și puțin încărcate cu valori, sau cel puțin tratate în crochiu cu abrevieri, cu acea poezie atît de atrăgătoare a neterminatului grafic, îngăduie să se vadă economia unei arte unde calitatea indicației, chiar concisă, este superioară tuturor năgălelilor și abilităților tehnice. Nu sînt dintre aceia care cred că Rembrandt este mai mare atunci cînd este mai complet. Nici o îndoială că meșteșugul său este de o

bogăție extraordinară. *Piesa de o sută de guldeni* și *Portretul lui Six* (acesta din urmă, după părerea mea, cu mult inferior) dezvăluie o bogăție a materiei, o varietate, suplețe, frumusețe a culorii, probabil unice în istoria gravurii. Dar linia lui Rembrandt, în desenele sale în peniță sau în vîrf de lemn ca și în lucrările sale în acuaforte, linia care surprinde formele învechite de ani sub lînuri sau blănuri, care sesizează cu o agerime nemaiîntîlnită individualitatea obiectului, pantoful, toiagul, bereta, scara și felinarul de la grajd sau vreo unealtă casnică multă vreme atinsă de mîini de bărbat sau de femeie, aceasta nu este numai desen, este o scriere care trăiește. Semnele care o compun aduc spiritului mai mult decît tiparul sau amprenta lucrurilor văzute, aduc esența lor ocultă și tainică. Atingem aici cea mai mare diferență care îl separă pe un Rembrandt de un Dürer. Acesta din urmă este înnebunit de obiectivitate răbdătoare. *Melancolia* este un admirabil simbol. Este și o colecție de accesorii fără viață și fidel copiate. O severitate amară, o execuție intrepidă salvează universul acesta prea plin și îl apără împotriva excesului de tensiune și greutate. Dar el rămîne învăluit într-o lumină aridă și abstractă, iar nemuritoarea duritate a metalului său nu acceptă decît forme ermetice, solide și minuțioase ca o piesă de ceasornic. Dar nu este oare firesc să fie astfel în planșe unde domină dăltița, adică acolo unde mîna merge dinapoi înainte și se încordează, oarecum, pentru a urca în contra curentului, în timp ce acul acuaforativului alunecă liber pe suprafața aramei? La Rembrandt linia acuafortei răspîndește în plus o căldură radiantă. În modeleurile luminoase, inciziile au causticitate și intensitate, rămînînd totuși în valori delicat deschise și, chiar cînd este vorba de planșe care nu sînt niște efecte, dîtîngem în jocul aparent liber al acului o întreagă perspectivă a travaliului sugerînd fermecătoarea concavitate a universului. Acest lucru este foarte vădit în portretele pe fond alb puțin ornamentat ca în *Janus Lutma* (primul stadiu), *Jan Asselin*, *Manase Ben Israel* sau la *Clement de Jonghe*. Dar se observă în același timp că această perspectivă nu este o pură gradație în spațiu, că ea conferă o forță mai simplă, un accent mai energic planurilor esențiale ale vieții. Chipul lui Lutma este un exemplu înimitabil, și ne dăm seama de asemenea

că simpla grijă pentru efect poate combate fără nici un profit această tendință; fața lui Six este lucrată cu mai multă incertitudine, iar acul prea subțire o zgîrîie. Calitatea desenului gravat ni se dezvăluie cu forță, mai ales în partea stîngă a *Piesei de o sută de guldeni*. Aceste personaje cu totul invadate de lumină nu sînt făcute dintr-un simplu lineament monoton. Ele nu se prezintă ca niște carcase dispuse să primească un joc de umbre și de lumini, și refuz să consider că planșa este neterminată. Motivările pe care le-am dat adineauri sînt oarecum mistice: Adevărul este că avem aici pe cei doi Rembrandt juxtapuși, sau mai degrabă strîns uniți: de o parte misterul în plină lumină și, de cealaltă, misterul în întuneric. În plină lumină, surprinzătoare evidențe care sînt și păstrătoarele unei taine, acele forme omenești din care nu ne scapă nimic și care ascund totuși în străfundul lor romanul confuz al unor vieți multiple, un acord cu prezentul bogat în sonorități ale trecutului, uzură, oboseală, febră, cute ale lucrurilor prea mult purtate pe trupuri, întipărire adîncă a anilor și a mizeriilor care s-au scurs prea multă vreme pe chipuri. Aici dobîndește linia, la diferitele opriri ale parcursului ei, cea mai mare forță de expresie individuală și de sugestie lirică. Aici ni se impune cu cea mai mare forță acea lege pe care e greu să o definești fără naivitate: reconstruirea universului de către artist nu are loc în serie, fiecare aparență a lumii deține ca un semn ermetic însușirea sa caracteristică; aceste enigme nu se schimbă între ele, ochiul vizionarului le distinge, le ghicește poate, în orice caz arta sa ne redă neliniștea și obsesia lor. Personajele din *Cristos vindecînd bolnavii* par adunate la picioarele acelor ziduri fără vîrstă și sub acea lumină de Apocalips, ca pentru a-și povesti trecutul și pentru a-și recapitula analele în ajunul Judecării de apoi. Fiecare din ei, chiar în stare de orgoliu, de îndoială și de mutism, este o mărturisire de umanitate. Iată ceea ce surprinde în treacăt, ceea ce subliniază fără asprime linia subțire de acuaforte, care îi înzestrează în același timp cu adevărul lor trupesc și, prin indicații scurte și insistente, îi alătură lumii celor vii. Iam văzut rătăcind pe drumuri sau strecurîndu-se pe sub porțile din Ulișa Evreilor, așezîndu-se la sfatul bătrînilor, îi recunoaștem, identici și transigurați.

Dar și ce captivante desfătări în catifelarea umbrelor. Ele sînt o lume stranie în interiorul căreia ne îndreptăm spre o țintă necunoscută, ca în fluiditatea penetrabilă a unei nopți fără stele. Adăpost recules, unde ziua se stinge într-o rețea peste măsură de subțire, pe care, în exemplarele frumoase, bărbile gravurii cu acul rețin sînguincioasa profuziune de negruri, materie tot atît de nouă pentru ochi cît au putut să fie și lacurile, atunci cînd ne-au venit din Orient. Dar acestea din urmă au luciul metalului, care repercutează mai mult sau mai puțin lumina, cele mai întunecate lucesc întotdeauna dintr-o anumită parte cu o strălucire categorică. Aici, tenebrele sînt în același timp mate și profunde, dulci, calde, abundente. Licăririle care le străbat, ici și colo, sînt făcute ca să le îmbine cu orbitoarele lor margini de lumină de care nu se izbesc niciodată. Căci acest minunat ordonator al petelor de umbră nu a fost niciodată un pictor de siluete, ci, fără să cadă în obsesia funestă a pasajelor și a reflexelor, ne lasă întotdeauna să ghicim că lumina este în gravură indispensabilul suport al nopții.

Și totuși aceste renumite negruri catifelate, obținute prin gravura cu acul, nu sînt uneori de o unitate masivă și de o rigoare de abanos? Nu, deoarece, ca și catifeaua însăși, ele nu ne dau impresia neantului și a vidului, ci pe aceea a unei mîngîietoare abundente și a unei serii de variații nocturne. Mai mult decît la o țesătură, ne gîndim la o vatră încă fierbinte de flăcările sale stinse, la un cuptor în care focul pe sfîrșite păstrează o asemenea energie încît mai este încă în stare să calcineze. Incendiu imobil al unei naturi unde serile sînt mai adînci și mai misterioase decît ale noastre, unde un popor al întunericului înfruntă un popor al luminii, unde Dumnezeu este în același timp un biet om și un strălucitor meteor, unde lucrurile au un chip plin de prietenie, unde peisajele răsună de muzici gingașe sau solemne, unde toate aparențele par să dezvăluie în același timp o taină și să se închidă asupra ei.

Astfel se dezvoltă în Olanda, în secolul al XVII-lea, o artă care nu reflectă nici secolul al XVII-lea, nici Olanda și care, depășind granițele spațiului și ale timpului, creează, pentru nevoile arzătoare ale ficțiunilor sale, suita ei de vîrste, soarele ei, oamenii ei. Rembrandt

reunește sub aceeași rază, flacără a unei lumini neliniștitoare, vestitoare de minuni, pe prinții Orientului, pe patriarhi, pe Dumezeu făcut om, pe săracii de pe drumuri, pe nomazii cerșetori, pe sedentarii de la răscruci și din pragurile prăvăliilor, pe Faust cel halucinat, frumusețea nudă a soției și a slujnicei, configurarea pămîntului și a cerului. Rembrandt este înainte de toate marele poet al chipului omenesc, înapoia căruia el a făcut să se miște umbrele viilor și morților gravitînd în jurul unei licări care este spirit pe cît este lumină. În sfîrșit, el este ultimul dintre martorii Israelului și poate cel mai vast dintre profeții săi; el a văzut rostogolindu-se în noapte carul de foc al lui Ilie și imensul soare al amurgurilor apostolice invadînd arcada Porții de Aur. El adaugă bibliei și evangheliilor încă o carte, în care vin să se amestece rasele dușmane în împărăția luminii.

Există o Italie magică, nocturnă și plină de vrajă, care se suprapune Italiei clasice. Ea este opera citorva îndrăzneți poeți ai artei care, îmbinându-și visurile cu materia istorică a timpurilor, au tratat-o ca alchimisti, printr-un fel de transmutație, creînd medii noi pentru viața spiritului. Astfel ni se înfățișează, în dinastia lunaticilor și a visătorilor, Benedetto Castiglione Genovese, zis Il Grechetto, unul din acei pictori cunoscuți mai ales ca gravori, unul din fâuritorii acelei Italii romantice, născut la Genova în 1610, mort la Mantua în 1670.

Secolul său, țara sa, sînt încă luminate ici și colo de focurile de păstor ale lui Elsheimer. Italia a văzut eterul luminos al Parnasului înșesîndu-se cu umbre, zeii făcînd loc unor măscărici frumoși, ordinea religioasă a gândirii distrusă de urzirile dramei. În același timp ea este uimitorul teatru al capriciului și aventurii, pămîntul făgăduinței pentru rătăcitori fanteziști, șarlatani, virtuoși, improvizatori cu limba de aur, vinzătorii de elixire de la Impruneta « sbriganii » Commediei dell'arte. Ea îl amuză pe Callot, italian din Nancy; ea dă naștere acestor nume frumoase, nume de farsă și de operă, Canta Gallina, Stefano della Bella. Ea are reveria ei orientală, visurile ei de exotism, propriile *Predici ale Sfîntului Parel*, pline cu seniori din Indii și cu mișiși levantini, propriile *Fugi în Egipt* la adăpostul unui palmier. În sfîrșit, ea are acel viciu fermecător de a iubi poezia în pictură, îi știe pe de rost pe Ariosto și Tasso, este nebună după muzică. Știe chiar să tacă, să-și destîndă mimica, să-și domolească

« jocul » expresiv, să asculte, nu un concert de instrumente sau o voce celebră, ci o intonație venindu-i din adîncurile sufletului, o tristețe fără motiv, melancolia. Și dacă adaug că niciodată ea nu a fost mai deschisă și mai accesibilă influențelor venind din nord, că îi primește pe pictorii de pe Rin, din Flandra și din Olanda, că îi iubește, că acceptă influența lor, că îi imită, nu avem oare aici tabloul complet al unui romantism? Toate elementele lui se regăsesc în această ciudată Italie, nu întîmplător sau episodic, ci cu forță, cu unitate. După Renaștere, vedem atît de mult Italia prin frații Carracci, Bologna și academismul, încît adoptăm cu greu această noțiune nouă: o acceptăm cu titlu de indicație în legătură cu cutare sau cutare maestru. Dar este ceva mai mult. Dacă am relua aceste trăsături care ne frapează într-o manieră ceva mai sistematică, am vedea cît de mult fac ele să coincidă acest romantism vechi cu romantismul modern. Ecletismul despuiașe pictura: aceasta avea nevoie de o cură de obiectivitate, cerea un minunat pictor de fragmente; de asemenea, saturată de elegante combinații decorative ale unor imitatori abili, avea nevoie de o dramaturgie, chiar redusă la optica teatrului și la artificii de punerii în scenă; suferea de lipsa unor modele viguroase, luate de pe stradă, bogate în musculaturi proeminente, grăjdari și măcelari, un întreg relief de materie vie pe care să se poată așeza reliefurile materiei picturale. Atunci apare Caravaggio, ca mai târziu Géricault, și din aceleași motive. Acesta este un uimitor pictor meșteșugar și un poet. Faptul că el a apărut adversarilor săi și marelui Poussin lipsit de noblețe, este explicabil, însă el era plin de o înflăcărare navalnică. Nimeni nu a dorit vreodată pînă într-atît stăpînirea totală a vieții. Aceasta ne-o dovedește din plin existența sa dezordonată, încercările în care îl vedem amestecat, gustul său pentru borfașii de rînd, pentru un norod de atleți, de fete frumoase, delicioase și vulgare, și de băieți drăguți și suspecti. Pictorul *Morfu Fecioarei* și al *Înmormîntării lui Cristos* recrutează pentru actul al cincilea al melodramelor sale servitoare robuste, femei ale scenei, rîndași și marinari, dar ceea ce respiră cu putere aceste trupuri solide, este faptul că poartă în ele un suflet expansiv, gata să se reverse în gesturi, în hohote, în violențe lirice. El îi pictază pe fundaluri de

umbră, pentru că umbra este mai dramatică decât lumina, sau mai degrabă pentru că ea îi oferă stridentă elocvență a contrastului.

Caravaggio, cu darurile sale de pictor concret, restaurator al meseriei frumoase și al studiului frumos, cu vasele sale sapte diverse proiectate pe draperii de umbră are fără îndoială un rol important în formarea romantismului italian, la sfârșitul secolului al XVI-lea și în primii ani ai celui de-al XVII-lea. Dar trebuie să recunoaștem și influența poezilor care au făcut farmecul sfârșitului virutei de aur în Italia. Este încă o trăsătură comună cu romantismul modern. Este o concepție nouă despre om și despre artă cu mai multe fețe: Caravaggio ne arată o bogată sălbăcie a instinctelor, o dereglare patetică, și este forma cea mai dezlănțuită, mai fierbinte a acestei sensibilități; este aspectul cel mai critic și cel mai emoționant al unei rupturi de echilibru. Acest lucru îl surprindem, foarte viu și foarte proaspăt în arta lui Domenichino, care a îndrăgit patimile adevărate, gesturile autentice, frumoasele clipe emoționate. « Obişnuia, ni se spune, să se ducă prin locurile unde se adună mulțime de oameni, ca să observe mișcările și expresiile prin care se manifestă sentimentele sufletului. » Știu cit de apropiat este de pictorii Carracci și cit de mult îl precedea Poussin, dar poetica expresiei, la Domenichino, este o poetică romantică. Iar pe de altă parte, în chiar inima filologiei, există elegiacul și romanticul, există fiul muzicantului pentru care orice muzică rămâne scumpă, prietenul curtezanelor și al războaielor frumoase, portretistul lui Beatrice Cenci (1599), pictorul lui Bradamante și al lui Fior d'Aspina, Guido Reni. El a avut nota sa eroică, arderea profundă a tinereții, dar adesea îndemânarea de vinicist domină și, în imaginea femeii, nu știu ce romantism iezuit în care se amestecă gustul pentru uenotocare, mondenitatea, reveria și voluptatea. Desigur, plătudinea împinsă până la extrem, virtuozitatea facilă, sentimentul adevărat cedând sentimentalismului și acesta din urmă afectăm, atitudinilor prefăcute, manerelor, înălțării vaporoză, formelor rotunde, sfârșec prin a sura cele mai frumoase daruri, mai ales spre sfârșitul vieții lui Guido și la continuatorii săi. Virtuozitatea tenorului prevalează asupra calității omului. Dar poate că astfel nu sfârșit în mod necesar toate aceste

desfășuri la care colaborează, printr-un subtil amestec al artelor, poezia, teatrul, muzica și pictura, iar eroina romanului la modă ne face să o uităm pe Armida. Pe un alt plan, genul iezuit colaborează la această nouă stare a vieții morale și a artelor prin intervenția sa în iconografie. Favorizând pictura extazului și pictura durerii, arătând supliciul martirului, beatitudinile și viziunile sale, el nu crea numai un ciudat romantism cucernic, el surprindea omul, nu la punctul său de echilibru și de armonie, nici chiar în violența și dezordinea pasiunilor sale, ci la extremele vieții sale nervoase. Admirabilul *Martiriu al sfintei Petronila*, al lui Guercino, le asociază, unind în aceeași compoziție, după legile unui fel de clarobscur spiritual al cărui contrast ordonează aproape toată arta italiană din acea vreme, groapa întredeschisă în care este coborât trupul chinuit al moartei și cerul unde, înviată întru glorie, ea îl vede pe Iesus Cristos față în față.

Această pictură, toată înclinată durerii supraomenești și bucuriei supraomenești, realistă și mistică în același timp, gingașă și crudă, poetică până la platitudine și brutală până la bestialitate, organizează în sfârșit după principii noi. Sau mai degrabă ea îl dezorganizează pentru a face din el o mai bună scenă pentru naștile sale, pentru febra mișcării care, în aceeași epocă, face masa monumentală să se miște, să clatine, în timp ce decorul se umple cu o flămboaiantă, care a făcut pe unii să se întoarcă la teptarea artei gotice, la revanșa formelor medievale celor ale Renașterii. Plafonurile nu mai sunt arhitecturală de cadre combinate și de chidare închipuită, prodigioasă, deschisă unde strălucesc înălțări la cer, unde unde forma omenească, văzută din forța ei ascensională, este aspirată spre rile empireului. Puternicele arhitecturi se pierd într-o perspectivă de Apollon de nori, de nimburi și blănde. Prezența acuaforței adăuga și italian, ea era expresivă, lumina masă a Vasta culegere de planșe gravate în vremea peninsulă, este portretul al vervei și pasiunilor sale. Întreaga artă

asociate acestor feluri de mișcări, dar mai ales această manieră atât de grafică și de vie care, alergând pe aramă ca pana pe hîrtie, împrăstie pe metal invențiile sale capricioase și ca un fel de obsesie a unui alt univers. Se știe cum a regăsit-o romantismul francez, himerică, veselă și visătoare, dincolo de marile planșe în dăltiță ale epocii imperiale și cum, înaintea pictorilor de la Barbizon și de Meryon, oameni ca Paul Huet și Célestin Nanteuil i-au redat viața. De fapt, dispăruse ea oare cu totul? Nu, nu mai mult decît geniul secolului al XVIII-lea. Dovada o constituie mai ales micile planșe ale lui Vivant Denon.

În Italia, gravura urma două tradiții: aceea a meșterilor ieșiți din școala lui Rafael și a lui Marc'Antonio și aceea a lui Parmigianino și a imitatorilor săi. Una ilustrează cu cea mai nobilă severitate mărețiile acestui desen etern care, despuat de metal de contopirea și de aspectul plăcut al culorilor, dobîndește grația austeră a renunțării. Ceea ce rămîne din gingășia de la Urbino la pictorul frumoaselor fecioare sfinte și profane, la decoratorul Farnesinei chiar, surîzătoarea sa aptitudine pentru fericire se șterg sub această rețea inflexibilă, puțin cam prea întinsă, este adevărat, însă astfel este epura geniului său, incredințată meditației înțelepților. Trebuie să privim aceasta la lumina lămpii, într-o noapte de muncă intensă, și apoi să lăsăm să crească în noi visul nostru despre Italia, despre Mediterana, despre fericirile ei țărături. Cît despre Parmigianino, el dă naștere la acel șir de gravuri în « camaieu » care au produs atîtea capodopere, dar și la mulți acuafortiști delicăți și liberi. Acest maestru desăvîrșit este poate cel mai fermecător poet al formei. El înlocuiește domnia eroinelor epice, a fetelor robuste făcute pentru puternicele iubiri ale zeilor, cu aceea a nimfelor înalte, cu linii atât de plăcut curgătoare, pe care și maestrul de la Fontainebleau n-avea învățat să le iubim: Parmigianino le învăluie chipul într-un farmec inexplicabil, într-o tinerete delicată, voluptoasă și gînditoare; el aparține, în artă, numărului restrîns al acelor care, creînd un tip, au adăugat ceva definiției frumuseții. Operele sale, în acuaforte au calitatea desenelor sale, acea eleganță a cărei ușurință nu este nici slăbiciune, nici virtuozitate, ci provenind toată dintr-un dar privilegiat. Desigur că

el este colorat de agrement și de italianism: cum ar putea să fie altfel? Dar el mai este și de aceeași familie ideală ca și Correggio, Prud'hon și Chassériau. Putem urmări descendența lui vlăguită pînă la limpezile gravuri în acuaforte ale lui Cantarini, de un simțămînt mai șters și de o linie mai indiferentă.

Acest nume și această operă ne duc în plin secol al XVII-lea dar nu ne îngăduie decît să presimțim vag marile noutăți ale momentului. Pe lîngă cele pe care le-am indicat, trebuie să adăugăm pe acelea venite din nord. În istoria gravurii și a picturii, aceasta este o trăsătură cu totul remarcabilă. Pentru epocă în care le luăm, aceste influențe nu erau noi: se știe cum a fost primit și apreciat la Florența, într-o clipă critică din quattrocento, tripticul lui Hugo Van der Goes, Frederico da Montefeltre aduna în galeria sa din Urbino tablouri de Justus de Gand și de Van Eyck. Dar în momentul cînd se constituie un romantism italian, influența este de o altă tonalitate. În curînd vom vedea răspîndindu-se lumina slabă și noaptea lui Rembrandt. Înainte de Rembrandt există acel visător de pe Rin transplantat la Roma, Elsheimer, cu geniul său dublu, cu alegoriile, cu naufragiile, cu munții săi, cu nocturnele sale și, pe de altă parte, cu clasicismul său de pastorală.

Există un mic pictor din Haarlem, îndrăgit de italieni, printre care trăise douăzeci de ani și pe care familia ritatei vieții lor îl amuza peste măsură. Numele lui era Pieter Van Laar, însă, cum era strîmb și ciudat, fusese botezat Bamboccio. Și iată deodată botezate cu numele de bamboșade scenele populare, *la murra*¹, elixirul, farsa în aer liber, jocul, teatrul pasiunilor în zdrențe, animalele și oamenii, tot ceea ce trece, tot ceea ce se agită în umbra vechilor palate, în praf sau pe lespezile străzilor înguste. Bamboccio s-a plimbat mult, a văzut mult, a desenat, a pictat și a gravat mult, a fost printre primii care au dat o formă și un sens acestui izvor de observație și fantezie și care este contraponderea eroismului romantic. În jurul lui, după el, gravori și pictori, nordici și italieni, sînt mulți cei care urmează aceeași cale, căutînd o poetică nedepinzînd nici de mitologie

¹ Mineral prețios, neidentificat, din care se făceau cești, cupe, vase.

nici de Evanghelii și care, în natura moartă ca și în episodul familiar, în comedia în aer liber ca și în scenele de ambuscadă sau șarjele de cavalerie, se exprimă cu vervă, cu cordialitate.

Acești cercetași, acești visători lăaturalnici, tovarăși de drum aventuroși, umoriști ai vieții trecătoare, completează tabloul unei epoci și — vom vedea — pun acolo unde trebuie tușa potrivită și nota sprintenă, acel accent de capriciu care însoțește discret orice romantism posibil. La fel au fost amabili anecdotieri francezi din secolul al XIX-lea, acei excelenți pictori de moravuri, gravorii populari, în fine, Decamps, pictor de clopotari, de saltimbanci, de cai trăgând la edec. Distanța se simte în mod firesc, fără să fie nevoie să insistăm asupra ei: dar înrudirea dintre aceste două mișcări nu este mai puțin mare. Ne dăm seama de aceasta răsfoind caietul cu gravurile în acuaforte ale lui Castiglione, care ne îndepărtează mult de Marco Antonio și de Parmigianino. Ceea ce frappează mai întâi, este faptul că el a îndrăgit mult animalele și că le-a reprezentat adesea, alegând subiecte din fabulă și din mitologie, în care ele se integrează în mod firesc, staulul, intrarea animalelor în corabie, fuga în Egipt, Circe și însoțitorii lui Ulise. S-ar zice că, obosiți de om și de această reducere absolută a întregului univers la imaginea omului ce caracterizează Renașterea și geniul clasic, pictorii își întorc fața de la marile trupuri goale cu membre frumoase savant legate de trunchi, ale căror proporții sublime se pot înscrie în pătrate, în triunghiuri și în cercuri, pentru a se atașa unui alt regn, unde totul este accident, umilință, instinct, surpriză pentru rațiune. O idee nouă despre natură reiese din acest studiu și din aceste confruntări, spinarea animalelor seamănă cu profilul unor munți, lina lor este mărăciniș și pădure; o întregă poetică este rezumată în scrierea acestor forme, atât de diferite de ale noastre și care sînt mai strîns legate cu desenul pămîntului. În mijlocul fiarelor cu coama în vînt, omul apare ca un zeu întîmplător, venit de aiurea. La Castiglione — și în aceasta constă fără îndoială savoarea lui aparte — cele două lumi se suprapun încă: ceva din păgînism sau mai curînd din capriciul românesc, se asociază cu mersul încet, cu opririle turmei. Nu este aceasta nota italiană? Nordicii se dedică cu totul animalelor, atunci

cînd le pictează, iar omul este aproape din aceeași familie. Grăjdarul lui Pieter Van Laar miroase a grajd, a sudoare și a păr, el nu este nimic mai mult decît slujitorul minunatului cal cu picioare groase, puternic sprijinit pe cele patru labe depărtate. La fel la Karel Dujardin, și de asemenea, deși cu mai multă grație nepăsătoare, la Berchem. La urma urmei nu aceste diferențe interesează. Romantismul prelungește omul prin animal, înainte de a se mulțumi cu animalul singur. Iată ce înseamnă fraza faimoasă a lui Géricault: « încep să pictez o femeie și termin un leu ». La Castiglione, nu avem o preocupare continuă sau vreo obsesie, avem însă curiozitatea, prietenia. Prin aceasta Biblia sa pastorală are un caracter epic. Nu fiindcă ar îngroșa trăsătura, ar accentua caracterul sau ar acumula deasupra fiarelor coplesite de spaimă melodrama furtunii, ci prin rolul pe care îl atribuie acestor mari forme mute, obscure și pașnice. Mai mult decît în *Crearea animalelor*, mai mult decît în *Întoarcerea lui Iacob*, avem un frumos exemplu de acest fel în *Arca lui Noe*, una din cele mai bune gravuri în acuaforte ale sale.

Gravată în lungime, ea ne arată la stînga, schițat cu acul, un șlep pe care se înalță un fel de colibă joasă, avînd o provă bombată ca de pirogă. O turmă cu tot felul de animale se întinde pe țărîm, nu într-un talmeș-balmeș ca la tîrgul de vite, ci aproape în șir, cu frumoasele lor spinări plăcut curbate, gîturile puternice ale cailor și coarnele arcuite ale boilor. Cîinele își adună oile care se îndreaptă spre arcă, în timp ce niște ciobani, asemenea unor daci de pe Columna lui Traian, însoțesc un măgar încărcat cu butoiașe. Sînt și alte animale acolo: șobolanul, veverița, găini, o capră, grupate cu o familiaritate rustică, și putem să presupunem altele, înaintînd răbdător și greoi în întunecimea pădurilor. În mijlocul acestui alai, calul se desprinde cu forță: este alb, are formele pline și puțin greoaie. Nu este un animal împărătesc, un animal de luptă, a trudit la cîmp și la cărat, dar vîntul potopului îi ridică și îi resfiră coama. Nu mai sîntem pe vremea compozițiilor legendare, a inventariilor îndrăgite de flamanzii veacului al XVI-lea, acei constructori de turnuri Babel, portrețiști înspăimîntați și vrăjiți de monștrii mărilor. Există în *Arca pictată și gravată* de Castiglione o perspectivă mai moderată, o observație

justă îmbinată cu o vervă puțin cam grosolană, dar în același timp în siguranța unei compoziții bine echilibrate, nu știu ce aer de măreție și mister și seducătoarea ciudățenie a acuafortei libere.

Însă animalele, cam peste tot în opera sa, sînt surprinse cu o linie mai puțin vie și tăioasă decît la Karel Dujar, din, de pildă, și totuși înțelese cu prietenie, cu un fel de generozitate bogată, acelea care însoțesc de obicei viața omenească, animalele din staul și de la stîină, și apoi altele, mai aparte: maimuțe, bufnițe, păunul, cerbul din poveștile cu zine, broasca țestoasă scoțînd de sub carapacea sa prea frumoasă un cap bătrîn și trist. A simțit și a desenat bine măgarul și oaia, măgarul cu fruntea tare, cu urechile numai instinct, măgarul din *Fuga în Egipt*, care este și măgarul boemei și al vieții nomade, însoțitorul ghicitorilor, al seamătorilor și al hoșilor de copii. Toți acești oaspeți ai pămîntului apar din belșug în poveștile ai căror eroi sînt, ca și în acelea în care nu au ce căuta. Diogene, cu felinarul în mînă, caută un om și tocmai pe aceștia îi întîlnește pe drum. Dar acest prieten al animalelor este și un poet al ruinelor, al decăderii și al morții. I-au plăcut umbrarele solitare, vechimea zidurilor, soclurilor, coloanele, stelele funerare asupra cărora timpul a lucrat din plin, și acele statui ale zeului Terminus, cu chipul de satir ros de ani, în care se strîmbă o tristețe animală. Între un trunchi sălbatic și temelia unui portic pustiu atîrnă imaginea mutilată a lui Priap. Pe pietrele sfredelite de veacuri, vedem șerpuind rugul și crescînd iedera. Aspra și capricioasa vegetație a dărîmăturilor fisurează, invadează și dărîmă capodopera arhitectului și a sculptorului. Puritatea cres-
telor și claritatea profilurilor sînt catifelate de mușchi. Vaza monumentală pe care o daltă de odinioară făcuse să alerge o bachanală se prăbușește în iarbă, alături de un trunchi de coloană dărîmat. Astfel se naște, chiar în Italia, poezia ruinelor, al lucrului vetust, lăsat în paragină, reluat de somnul pămîntului. Secolul al XVI-lea încă, fusese fermecat de acestea, răspîndise prin grădini obiecte pitorești, copii, reduceri sau aranjamente după cele mai celebre ruine ale monumentelor romane; deja pictorii au reprezentat, în spatele scenelor din Vechiul și Noul Testament, perspective de arcade triumfale și de porticuri, și pe marginea unui sarcofag antic,

arătaseră, așezate și visătoare, fermecătoare figuri de tinere femei. Însă procedeul acuafortei și mai ales acela al lui Castiglione, le conferă o strălucire aparte, îmbătrînește și mai mult blocul și coloana, le dă o patină a lor,



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESI
Fuga în Egipt



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE.
Satir așezat lângă o statuie
a zeului Terminus.

inserează adânc liniile crăpăturilor, aceste riduri ale materiei insensibile, pe ziduri cu puncte și dire asemenea unei epiderme. Astfel, acest omagiu adus de Italia măreției trecutului său se îmbină cu un naturalism confuz, într-un univers în care omul apare ca rarul supraviețuitor al unei lumi distruse, devenit prietenul nenumăratelor fiare.

Ruinele organismului fizic, osemintele, presară pământul alături de ruinele arhitecturii. Și aici este posibil să descoperim precedente, dar într-un alt sens. Când vedem pe covorul oriental pe care se înalță în picioare cei doi *Ambasadori* pictați de Holbein dezvăluindu-se uimitoarea perspectivă a unui craniu omenesc, această osteologie se prezintă ca soluția savantă a unei probleme, pusă curiozității unui om al Renașterii de către toate posibilitățile de deformare optică a unui corp în spațiu. Glorificarea scheletului, triumful morții se alătură marii neliniști religioase a veacului osuarelor și al dansurilor macabre. Dar aceste rămășițe funebre nu apar în *Diogene*¹

¹ Înteleptu în zădărnice sunt figuri tipice în arta din acea vreme, îi regăsim în *Pădurea filozofilor* de Salvador Rosa, în *Filozofii* de Ribera,

al lui Castiglione nici ca epură de perspectivă nici ca exercițiu de meditație creștină, și nu sînt nici pure accesorii. Printre ruinele vizitate de maimuță și bufniță, acestea sînt martorii unui regres al umanismului; ele sînt la locul lor în acest univers zbuciumat, solitar și silvestru, în care strălucește soarele alb al acuafortei. Stranie lumină! Ea strălucește în jurul frumosului palmier oriental din mica *Fugă în Egipt*. Pătrunde printre frunzișul bogat al tufșurilor, se atenuază pe postamentul colonadelor răsturnate. Există refugii însă unde nu pătrunde. Există sub pământ cripte adînci, peșteri pline de întuneric în care se odihnesc trupurile sfinților martiri. *Descoperirea rămășițelor pămîntești ale sfinților Petru și Pavel* ne face să coborîm în tainele mormintelor în fundul unei pivnițe adînci, asemănîndu-se în același timp cu o peșteră din munți și cu una din acele « grote » pe care italienii de altădată le explorau în construcțiile de sub ruinele romane, « scavatorii » înaintează, îngheșuiți unui în alții într-o crăpătură a stîncii, la lumina unei torțe care amestecă în noapte rotocoalele ei de flacără și fum. Aceste exhumări, îngropări, toate aceste scene mortuare desfășurîndu-se în decorul și în atmosfera subteranelor. Caravaggio și școala sa ca și napolitanii au fost cei care le-au răspîndit prestigiul și le-a reglementat punerea în scenă; acesta a fost un gen de subiecte îndrăgit de dramaturgii « tenebroși ». Castiglione îi adaugă pitorescul său rupestru, sentimentul unei povești fantastice. Cele două cadavre sînt întinse ca și cum tocmai ar fi fost prăbușite, iar veacurile au trecut peste ele fără să altereze acest caracter de înspăimîntătoare repeziciune a trecerii de la viață la moarte; capul

ca și la Velázquez, cu *Esop și Menippe*. Într-un frumos articol apărut în *Die Antike*, VI, 1930, sub titlul *Et in Arcadia ego*, Wener Weisbach ne atrage atenția asupra a două planșe ciudate ale lui Castiglione Genovese, în care acești săraci ai înțelepciunii ne învață desertaimea lucrurilor omenești. Una, datînd din 1045, ne arată într-un decor de ruine filozofi descifrînd o inscripție funerară cu caracter simbolic: TEMPORALIS AETERNITAS. O alta (1655) nu pune în scenă decît două personaje însoțite de micul zeu Harpocrate îndemnîndu-i la tăcere, în timp ce unul din ei dezgroapă din dărîmături arme vechi. Poussin readuce această temă la seninătate și noblete în *Platon din Arcadia*. Aici este romantism pur. Diogene trădează aceeași inspirație. Acesta caută un om și nu găsește decît oseminte printre ruine.

lor căzut pe spate înalță o barbă stufoasă, iar picioarele lor sînt nervos înțepenite. Trupa de «scavatori» pare să se fi oprit în coborîre, unul din ei își apleacă torța la capătul brațului, nu pentru a lumina întunecimea cavernei, ci pentru a pune în lumină cele două trupuri întinse. Gestul acesta atît de adevărat a fost văzut. Castiglione a asistat poate la una din aceste scene de descoperire și a făcut parte din vreo grupă de săpători. De aci acest surprinzător fapt divers, atît de potrivit cu dispoziția sa și atît de conform cu visurile sale.

Urmînd acest drum și făcînd să răsară din aceste vechi studii italiene un întreg obscur trecut romantic, nu am mai înceta să răsfoim planșele sale. Văd încă una care mi se pare foarte semnificativă și destul de frumoasă. Este o tînără femeie, așezată sub o boltă în ruine, de unde atîrnă mărăcini și nu știu ce vâl filfiind. Înapoia unei coloane cu fusul canelat, montată pe un soclu puternic, se disting frunzișuri dese care nu lasă să se vadă cerul. O turmă de animale oprite pare să o privească de la distanță pe această visătoare: un păun, un cerb, un cîine, niște oi. Însă ea, cu capul sprijinit în dosul palmei, ține în cealaltă mînă o baghetă cu care face un gest alene. Este îmbrăcată ca o eroină a lui Guercino: corsajul tivit pe margini cu o blană subțire lasă să se întrezărească o bluză; poartă pe cap un turban de care este prinsă o egretă. La picioarele ei se îngrămădesc hrisoave groase, acoperite de figuri geometrice, și vedem de asemenea o mică vază destinată unor unsori magice și pentru farmece. Poate că este Circe, iar animalele care o privesc, sînt fără îndoială tovarășii lui Ulise: între ei și ea, iată unele din armele lor, care le-au fost luate în momentul metamorfozei lor. Dar această tînără vrăjitoare nu este oare și o melancolie? Este desemnată cîteodată în acest fel, și pe bună dreptate. Ea pare pierdută în visările sale și doar gîndindu-se la ele și-a practicat magia. Desigur că este tare îndepărtată de îngerul teribil al lui Dürer. Nu vedem pe lîngă ea nici vastul poliedru cu mîchiile frumoase, nici clepsidra, nici finul animal care și arată desenul structurii lui, elemente ale cercetării asupra spațiului, timpului și tainei vieții; figurile geometrice înserise pe sulul de pergament și pe volumele în folio ale lui Circe nu mai înseamnă stăpînirea lumii de către spirit. Magiciana ruinelor este un personaj de roman;

în adîncul pădurii sale legendare; lîngă zidul învechit de ani, ea urmărește cu aceeași toană, răutatea și nepăsătoare și visul întristat pe care nu-l înțelegem.

Dar nu trebuie să încărcăm cu prea multă semnificație aceste pagini ale vechiului acuafortist italian. Italian desigur, prin fanteziile sale cele mai îndrăznețe, avînd darul de a nu le îngroșa niciodată și de a aluneca de la o imagine la alta ca un liric care ia ceea ce i se pare bun și plăcut de unde se nimerește, după inspirația de moment. Italian, și credincios mării poezii antice, pe care o cultivă în frumoase scene pastorale, italian prin verva sa bufonă, pe care o întărește cîteodată cu grosolăniile flamande. Este italian și prin dispunerea teatrală și jocurile de lumină ale Nașterilor lui Cristos, amplasate și ele într-un decor cu ruine, încă asemănătoare, prin orînduirea și punerea în scenă, cu atîtea scene de extaz și cu atîtea «viziuni», scumpe artei iezuite, care le iluminează cu raze aurite și cu nimburi strălucitoare. Îngerii leagănă cădelnița; Fecioara se apleacă pe spate, ca și cum ar privi plafonul, iar dintr-un nor de operetă, Dumnezeu-tatăl se desprinde pe jumătate, întinzînd spre ea mîna cu multă blîndețe. În sfîrșit, este italian prin calitatea formei, care este a unui îndemînatic și a unui virtuos, deprins cu toate facilitățile în atelierul meșterilor săi, Giambattista Pazzi și Andrea Ferrari.

La cunoscut totuși pe artiștii din nord și cel puțin prin gravurile sale în acuaforte, pe Rembrandt. Mă grăbesc să spun că văd puține trăsături comune între ei și că nu avem în Castiglione un imitator, unul din acei copiiști de gen, uneori pricepuți de altminteri și simpatici, cum a făcut atîția să răsară maestrul *Micului Mormînt* și al *Pieseii de o sută de guldeni* nu numai în jurul lui și chiar în atelierul lui, dar și în secolul următor, în Franța și în Polonia de pildă cu Norblin de la Gourdain și Michel Plonski. Aceștia din urmă sînt departe de a fi neglijabili, și am dori să-i vedem din nou la loc de cinste, căci le datorăm, lui Norblin mai ales, cîteva planșe foarte savuroase, de o excelentă calitate artistică (*Castiglione*). Castiglione îi datorează fără îndoială lui Rembrandt o anume provocare, gustul său pentru studiile de capete acoperite după moda orientală cu o beretă și cu o egretă, precum și acea curiozitate pentru bătrînețea evreiască, pentru maiestuoasele bărbii de sanhe-

drin, pentru bogăția îndoielnică și splendidă a amplexelor veșminte sacerdotale... Dar oare nu în Italia se trezise neliniștea unei lumini noi, o dată cu cercetările lui Elsheimer și ale lui Gerhardt al Noptilor? Aceștia sînt doi artiști din nord, pătrunși însă de italianitate. Este dificil să cîntărim schimburile și amestecurile acestea. Fără îndoială orașele cu ghetouri au nutrit pasiunea pictorilor pentru exaltantul talcioc oriental, nu însă mai mult decît un chei frumos la Mediterana, într-una vizitat de negustori levantini.

Privind îndeaproape unele acuaforte ale lui Castiglione (dar nu toate), constatăm că ele sînt poate mai apropiate de acelea ale lui Jan Lievens decît de cele ale lui Rembrandt însuși. Deosebirea este mai însemnată decît ar lăsa să se întrevadă greutatea de a distinge operele de tinerețe ale acestora doi din urmă. Acul liber, îndrăzneț, nerăbdător al lui Castiglione, indicațiile laconice, o anumită hotărîre bruscă, iată note care, în orice caz, îl înrudesc cu acuafortiștii din nord, însă cu ușurința scrierii cursive italiene, care dă negruri egale și ignoră lucrătura în *pointe sèche*. Valorile sînt obținute printr-un « fin » de incizii incilcite, indicațiile modeleului în lumină printr-un sistem de trăsături mici, foarte caracteristice, sau printr-un sistem de puncte bine accentuate, adesea de o frumoasă calitate (piesele de armură din Circe, de exemplu). Accentele sînt puse și surprinse acolo unde trebuie, în armonia de aspect deschis al ansamblului.

Ceea ce îi aparține numai lui, este acel soi de blană cu care îi place să catifeleze suprafețele și care e făcută dintr-o ciudată rețea de incizii buclate. Ne găsim la polul opus lui Callot, lui Stefano della Bella și al tuturor gravurilor ziși de incizie unică și care nuși încrucișau nicodinză linii. Castiglione nu numai că le încrucișează, el înmățește un stufăriș de linii abia perceptibile, care înmățește forma, o învăluie cu mult farmec, dă chiar o impresie de zădărnici zădărnici, vazei sau capitelor sau exacta lor calitate de marne. O dată cu această linie în plin de cel mai mare efect, o amplă extensie a spațiilor albe de hîrtie. Gravura în acuaforte rămîne un desen frumos, în păstrează accentul

pe linie.

secol mai tîrziu, tinerețea lui Piranesi. Între Castiglione, Tiepolo și gravorii de arhitectură, el a șovăit cîtva timp, sfîrșind prin a reuși admirabila sinteză a contrariilor. Pe de o parte, ordonatori ai maselor monumentale, înzestrați cu o anumită amploare a viziunii, însă vlăguși de o linie egală, geometrică și filiformă; de cealaltă, pictori care cer gravurii în acuaforte să fixeze poezia capriciilor lor. Unii continuă cum pot, uneori cu talent, o tradiție de echilibru și măreție care este aceea a Romei însăși, a Italiei papilor și a măștrilor Renașterii; ceilalți sînt depozitarii unor taine mai rare, îi vedem stăpîniți de o febră continuă, de darul mimicii, de visare în plin soare, care sînt de asemenea trăsături esențiale ale sufletului italian. Piranesi revarsă asupra monumentelor anticilor, văzute înaintea lui de desenați de epure și arheologi, vioiciunea pitorească, nostalgia trecutului, romantismul ruinelor. El înzestrează studiile destul de reci ale arhitecților cu sensibilitate și farmec; le așază în aer și în lumină, le hrănește cu o materialitate formidabilă și delicioasă: viselor aeriene ale pictorilor gravori el le conferă monumentalitate.

Îi plăcea Castiglione datorită instinctelor lui de hoinar prin locuri singuratic, datorită atenției acordate vechimii lucrurilor frumoase, prin arhitecturile sale ruinate, invadate de o floră aspră, poate chiar prin aceea sugestie a morții datorită unor oseminte împrăștiate. Îi plăcea de asemenea aceea manieră a acoperirii cu mușchi, de care se slujește genovezul pentru a arăta vîrsta înaintată a statuii sau a reliefului, pentru a învălui modeleul lor slăbit. Închipuind într-una din primele sale culegeri un Altar pe care se aduceau vechi jertfe, el a reunit aceleași elemente, a imitat stilul și chiar a copiat procedeul, silindu-se să bucleze linia incizată și să învăluie obiectul. Astfel se pregătea el pentru acel genial studiu al suprafețelor și al epidermelor care trebuia să dea mai tîrziu o atît de rară seducție a adevărului în marile sale planșe. Poate chiar că există în meșteșugul stufos și încleșcat din primele stadii ale *Temnițelor* o amintire a nerăbdătorilor zigzaguri ale lui Castiglione zgîrîind planșă în toate direcțiile ca să îngîmădească lucrăturile și să imbogățească substanța.

Însă Piranesi aducea în arta Italiei o forță mai mare și mai aparte, severitatea sa pasionată, obsesiile colosale.

viziunea intensă. Smulge romantismul italian din armonia sa luminoasă, îl scufundă pentru o vreme de încercare în vertiginoase carceri, îl scaldă în tenebre nocturne, îl face mai posomorât, mai măreț, îl înalță la proporțiile Romei imperiale și, pe zidurile sale crăpate asemenea unor rîpi, el răspîndește o pădure întunecată, un cer de furtună, lumina supranaturală a acuafortei. Atunci o melancolie atotputernică pune stăpînire pe noi, mai ciudată și mai captivantă decît vrăjile Circei. Lumea s'a pustiit pentru a face loc visului despot al trecutului. Perspectivei înzecite a porticurilor și arcaadelor înmulțindu-se în spațiu îi corespunde această perspectivă inversată a timpului al cărui nume este nostalgia. Această transfigurare a geniului latin, această Romă în alb și negru, solară și nocturnă în același timp, deschide un peristil de ruine spre căile secolului al XIX-lea.

GRAVURILE ÎN ACUAFORTE ALE CELOR TREI TIEPOLO

Veneția secolului al XVIII-lea rămîne pentru noi patria minunată a capriciului, a măreției și a visului. Rezultatele cercetării istorice confirmă prezicerea poezilor: noi vom vedea încă mult timp patria lui Gözzi și a lui Tiepolo prin imaginația lui Gautier și nostalgiile romantice, cu ochi uimiți și încîntați. S-ar părea că geniul secolului face să cutreiere, prin misterul consiliilor sale și prin legendele care măresc prestigiul maximelor lor, tot felul de fantezii galante și nocturne, tot felul de solemnități, alaiuri și intrigi. Să răsfoim cartea plăcută și savantă a lui Philippe Monnier, să recitim fragmentele din *Italia noaptea*, concepută de frații Goncourt și ale căror *Pagini regăsite* atestă lirismul rar și prețios: pretutindeni răsună eco-ul unui carnaval himeric, peste tot strălucește, printre scînteietoarele cascade de cuvinte, Veneția visătorilor care este Veneția istoriei, — Veneția, cu ale sale *zentildonne* îndrăzneț de seducătoare, Catarina Dolino punînd în fanteziile sale amoroase un fel de bună dispoziție eroică, o cordialitate superioară cinismului, Renier Michiel care își întrerupe iubirile pentru a celebra sărbătorile și splendorile patriei sale, Benzon, care rămîne femeie pînă în ultimele clipe ale vieții sale și a cărei grație capricioasă, la limitele extreme ale bătrîneții, îl uimește pe Stendhal; Veneția, care aruncă lumii mirate, ca un semn de rămas bun al prestigiului și al puterii sale, strălucitoarea lumină a unei serbări care nu se oprește niciodată; Veneția, cu patricienii săi de operetă care, sub jamblerile familiare sau sub mantia largă de cere-

monie, ascund bulendrele lui Arlequino, cu actrițele sale capricioase care-i fac pe poeți să-și iasă din minți, cu balerinele sale, cu șarlatanii din piețele publice, cu miile de spectacole în aer liber, cu cele șapte teatre care nu se golesc niciodată, cu virtuozii săi, cu mijlocii săi de dragoste, cu academia *Granelleschi*...

Coloanele care susțin leul din San Marco se înalță încă deasupra forumului din Vincenza, din Verona și din Padova. Politicienii și diplomații continuă să uimească Europa prin siguranța vederilor și genialitatea intrigilor lor. Dar agitația sterilă a uneltirilor în jurul slujbelor, micile răfuiele cu papii le limiteză zelul și talentele. Revanșa lor o constituie amplexarea și strălucirea serbarilor, năzuința de a satisface încontinuu acea « nevoie de a se distra cu orice preț » de care vorbesc rapoartele spionilor cu privire la Casanova. În această Veneție spirituală, licențioasă și vlăguită, a cărei imagine este oglindită de poeți, cele mai ciudate născociri, visările și capriciile cele mai îndrăznețe par verosimile. La Veneția fac frații Goncourt să se desfășoare fantasticul cortegiu care însoțește rămășițele pămîntesti ale lui Watteau. *Serbările galante* par să fi fost concepute pentru admirabilul decor al vilelor înșiruite pe țărmurile Bren-
tei, pentru frumoasele parcuri melancolice care le înconjoară. La Veneția vin să caute ultimul lor adăpost Bonneval, sătul de rătăcirile sale, Law, decepționat de visurile sale.

Aceasta este comedia veacului, aceasta este urzeala pe care atîția poeți și artiști au făcut să alerge firul de aur al fanteziei lor. Atîta grație și atît capriciu nu trebuie să ne ascundă totuși faptul că Veneția rămîne un centru excepțional al gândirii italiene, că ea urmează marea căutare începută de Renaștere, că artiștii ei sînt cercetători, experimentînd fără încetare procedee noi și curioase, îmbogățindu-și măiestria cu practici originale care reînnoiesc tehnicile. În mîinile lui Rosalba Carriera pastelul devine o artă completă. Venețienii se afundă în istorie pentru a surprinde secretele vechilor maeștri. Datorită lor poate Italia să studieze desenele și gravurile lui Dürer, iar amatorii se interesează de germanii din Renaștere, ale căror opere vin să le decoreze galeriile. Veneția este un atelier și un laborator. S-ar zice că în ea supraviețuiește geniul lui Leonardo; ea rămîne

credincioasă vechii învățăturii italiene, în virtutea căreia orice expresie artistică se bazează pe o cunoaștere temeinică a « tainelor » naturii și ale corpului omenesc, și mai ales pe o cunoaștere tehnică sporind fără încetare. De aici voga considerabilă a stampeii și interesul istoric al gravurilor în acuaforte ale lui Tiepolo. Lumea s-a descotorosit de el timp îndelungat și cu ușurință, prezentîndu-l drept un « întîrziat » al marii tradiții, drept un minunat și superficial decorator, un fel de bastard al lui Veronese, zugrăvind în grabă splendide compoziții de moment pentru a distra decadența Veneției. Un examen mai serios, revelația oferită de colecții particulare de curînd deschise publicului au îngăduit să se vadă tot ceea ce era măiestrie personală în arta lui picturală. Este o abundență de daruri originale și nu o colecție de reproduceri strălucitoare, o rază directă și nu un reflex. Acest avînt uneori sălbatic, această plastică fremătînd de viață, aceste frumoase pete picturale răsunînd ca niște salve în seara unei victorii, exotismul vesel, costumele aurite de soare, în sfîrșit suavitatea îndrăzneată a unei game cu totul noi, acestea constituie ultima mare creație a Veneției.

Treizeci și cinci de gravuri în acuaforte trebuie alăturate operei pictorului, poate cel mai « pictor » din cîți au fost vreodată. Ele sînt o expresie savuroasă și semnificativă a geniului său. Faptul că Gianbattista Tiepolo a mînuit așul și acidul, că s-a interesat de chimia atacărilor, ne indică în el pe unul din meșteșugarii vaster cercetări întreprinse de venețienii secolului al XVIII-lea, unul din acei pasionați care făceau ca istoria școlii lor să fie atît de vie și de instructivă în acea epocă. Însă adevăratul interes al studiului de față este poate de a căuta în ce fel acest suveran al unei tehnici a putut să se exprime cu ajutorul alteia, dacă a acceptat formulele și limitele acesteia din urmă sau dacă a îmbogățit-o cu propriile lui daruri.

II

Amatorii de gravură sînt nenumărați la Veneția și în orașele din apropiere. Ea este magazinul de stampe al Europei. După ce și-a încercat norocul prin Anglia

și Franța, la Veneția se stabilește germanul Wagner pentru a întemeia pe la mijlocul veacului o *tipografie*, a cărei firmă comercială a devenit repede celebră — Wagner, artist mediocru, care a avut geniul să-l descopere pe Piranesi, pe atunci tânăr, sărac, descurajat, și a cărui vocație a confirmat-o într-un moment decisiv, ajutându-l să se remarce. Cîte planșe, și în toate genurile — bune sau rele — au ieșit din atelierele sale, în care lucrau, sub îndrumarea lui, colaboratorii și elevi din toate țările! Există Wagner și există Remondini, care editează și el o mulțime de stampe. S-ar părea că la Veneția orice foaie de hîrtie este un pretext pentru o gravură, pînă și cărțile de vizită sau evantaiile. Chiar și femeile se dedică acestei arte fermecătoare și vaste care poate fixa în același timp capriciul unei clipe ferice și visurile cele mai emoționante. Pretutindeni este un fel de întrecere și căutare a procedeeelor pierdute. Zanetti, care are desene atît de frumoase, și pe care de Brosses a greșit socotindu-l doar un tânăr savant cam vorbăreț, își consacră timpul liber studierii originilor unei arte cu totul venețiene, gravura pe lemn în « *ca maiieu* ». El încearcă să o reînvie și își ia într-alt loc de model pe primul mare acuafortist italian, pe acela pe care îl numește « *prea iubitul său Parmigianino* ».

Dintre toate genurile de gravură, cel care i-a vrăjit în mod deosebit pe venețieni este cel în acuaforte. Cînd este mînuită liber, ea este expresivă, rapidă. Ținut ca un creion sau ca o peniță de desen, acul circulă cu ușurință pe verniu. El se pretează la toate flexiunile și la toate mlădierile; în același timp este capabil de vigoare și de accente. Poate să redea cu o varietate infinită nuanțele cele mai delicate ale sensibilității; un cabinet de stampe în acuaforte este un muzeu expresiv și complet. În ea, maeștrii tuturor școlilor au lăsat cîte ceva din ei înșiși, uneori ce era mai bun și mai spontan din talentul lor. Ea are, dacă ne putem exprima astfel, o valoare autografică mai semnificativă poate decît pictura, pentru că ea este mult mai directă și decît desenul, pentru că este mai colorată.

Ar fi interesant de studiat modul în care ea a fost tratată de venețienii din secolul al XVIII-lea. Fără îndoială, fiecare a pus în ea personalitatea sa, dar o trăsătură caracteristică este comună tuturor: absența inciziilor

încrucișate, sau, cum s-a zis pe bună dreptate despre Canaletto, stricta măsură a lucrăturii.

Să examinăm cu lupa o planșă de Rembrandt. Trăsătura acului în modelarea luminii este simplă. Construcția planurilor luminate ale unei fețe, de pildă, este obținută prin accente. Inciziile se juxtapun și rareori se împletesc. Dimpotrivă, părțile înecate în umbră sînt extrem de încărcate. Suporturi solide mențin o rețea de linii care le acoperă în toate direcțiile (ne dăm bine seama de aceasta în exemplarele uzate). Rembrandt caută o gamă de tonuri catifelate în stare să exprime nuanțele clarobscurului, din interioare; el obține profunzimea efectului nu prin intensitatea atacărilor, ci prin multiplicitatea lucrăturii. Exemplul lui Rembrandt este tipic. Într-o manieră generală, majoritatea gravurilor septentrionali — cu mai multă prudență și într-un fel mai puțin sugestiv — au încrucișat incizia pentru a ajunge la ton. În operele lor, diversitatea de griuri sau de negruri depinde nu numai de lărgimea spațiului, mai mare sau mai mică, dintre incizii, ci și de gradul unghiului format de două incizii care se întretaie. În această privință stampele franceze din secolul al XVIII-lea sînt foarte lămuritoare: în articolul *Gravură* din Enciclopedie, și mai ales în comentariul planșelor explicative care îl însoțesc, tehnica inciziilor încrucișate este expusă amănunțit. Regulile care o determină sînt precise și formale.

În stampană lucrată cu dălița, ea se aplică relativ ușor. Nu același lucru se întîmplă în gravura în acuaforte; fiecare încrucișare fărâmițează verniul și îl face fragil. Dacă nu aderă destul de puternic la placa de aramă, el poate să se cojească în timpul corodării. Mai mult, intersecția inciziilor riscă să nu fie clară: se întîmplă ca vîrfurile unghiului să fie tocite, acidul, corodînd, atacă metalul descoperit și produce pete. Este posibil ca în fața acestor pericole artiștii venețieni să fi dat înapoi: sigur este oricum că ei le-au evitat slujindu-se de incizii paralele, suprimînd totodată tonurile cu efecte de ape produse de sclipirea romburilor. Istoricii italieni, începînd cu abatele Moschini¹, care n-a lăsat un voluminos repertoriu inedit al tuturor gravurilor din Veneto, nu au încetat să reclame pentru Pitteri onoarea de a fi

¹ C.A. Moschini, *Dell'incisione a Venezia*, Veneția, muzeul Correr, cinci volume, manuscr. în folio

inventat «gravura într-o singură incizie». Nu este însă inutil să amintim că, începînd cu Abraham Bosse, Sébastien Leclerc și Claude Mellan (ultimul realizînd în acest sens, însă cu dăltița, cîteva tururi de forță celebre) ea era cunoscută și aplicată curent în atelierele franceze din secolul al XVII-lea.

Astfel înțeleasă, gravura în acuaforte are ceva hotărîtor și simplu. Departe de a-l include pe artist într-o formulă monotonă, ea îi acordă o deplină libertate. Ea a permis unor maestri atît de diferiți ca Tiepolo, Canaletto și Piranesi, să se manifeste în mod variat. Tratată de gravori cumînți, cum este Cunego, ea se apropie oarecum de gravura cu dăltița: aceasta deoarece Cunego apropie prea mult inciziile și pentru că el se folosește numai de corodări slabe și prudente. Însă pictorii fac din ea instrumentul crochiurilor lor cele mai vioaie și mai pitorești. Un maestru complex și genial ca Piranesi o face să suporte gama celor mai puternice nuanțe de negru și întreaga poezie a visurilor sale.

În operele celor mai mulți dintre venețieni, ea îngăduie jocul unei lumini egale și proaspete. Ea este uneori strălucitoare, nu este niciodată intensă, nu ajunge pînă la efect. Permite acului să-și păstreze caracterul său cursiv, să parcurgă în mod net drumul și să ne transmită cu tot accentul său neașteptat, desenul maestrilor în cele mai capricioase dintre fanteziile lor. Însă poezia sa este pur grafică, nu este aproape niciodată picturală. Acesta deoarece venețienii și, în general, gravorii din secolul al XVIII-lea, nu erau gravori decît pe jumătate. Desenatori abili, ei nu cunoșteau arta de a colora în alb și negru, nu aveau încredere în violențele acidului. Printr-un fel de divinație adăugată la experiența zilnică a unei producții enorme, a putut Piranesi să-și îmbogățească arta cu o notă nouă și extraordinară, solicitînd înseși acestor violențe taina măreției și a ciudățeniei sale.

III

Ce folos a tras Tiepolo din această tehnică deosebită, din această gravură în acuaforte după moda venețiană, care a produs înaintea lui opere de o ingenioasă inven-

tivitate, de o execuție abilă și plină de savoare? Oare puternica sa fantezie de pictor, asociînd într-un lux surprinzător de contradicții mărețiile mitologiei și pitorescul vieții familiare, timpurile moderne și antichitatea legendară, Olimpul și carnavalul venețian, nu este în stare, slujită de această artă vehementă care zgîrie materialul cu o îndrăzneală și o vigoare excepțională, să reveleze aspectele sale cele mai originale? Sperăm să descifrăm aici autografele firii sale libere, să surprindem în gravurile sale în acuaforte intimitatea geniului său. Gravurile sale au fost catalogate de Baudi di Vesme în lucrarea sa *Pictori-Gravor* și de Pompeo Molmenti în frumoasa sa carte asupra maestrului¹. În 1749 au apărut pentru prima dată cele zece *Capricii*, publicate de Zanetti în a sa *Raccolta di varie stampe*; ele au fost reeditate prin grija unui amator, Girolamo Manfrin, în 1785. Doar după moartea lui Tiepolo, și fără indicarea datei, au fost reunite într-un volum cele douăzeci și trei *Scherzi di fantasia*, la care erau adăugate două planșe: *Sfîntul Iosif și copilul Isus și Adorația Magilor*. Aceasta din urmă și *Scherzi* au fost reunite de fiul pictorului, Giovanni Domenicò, împreună cu propriile sale gravuri în acuaforte, ca și cu acelea ale fratelui său Lorenzo, în 1775. *Capricii* și *Scherzi* — aceste titluri, care implică jocul liber al inspirației lăsate în voia ei, par să fi fermecat în mod deosebit pe acuafortiști și să răspundă însuși sufletului artei lor. Nu putem uita că tot prin acea vreme (1743), Piranesi, publicînd la Roma, la Jean Bouchard, culegerea sa de *Inchisori* colosale, pe care încă nu le umpluse cu mărețele lor tenebre, le prezenta publicului, în litere gravate pe piatra de frontispiciu, ca niște «capricii în acuaforte». Tot sub numele de «capricii» Goya va reuni mai tîrziu fanteziile cele mai ciudate și mai pătrunzătoare ale geniului său frămîntat. Gravura în acuaforte, care cu un secol mai înainte, cu Callot, devenea populară dînd o viață intensă cînd fantasmagoriilor legendei sfînte, cînd dansurilor și înșepăturilor larsei italiene, părea chemată să exprime dezordinile indolente sau frenetice ale imaginației hoinare. Ea

¹ Cf. Bartsch, *Le peintre-graveur*, vol. XII, p. 161; Baudi di Vesme, *Le peintre-graveur italien*, catalog sistematic al operelor lui Tiepolo, și Tiepolo de Pompeo Molmenti, trad. fr., p. 241—242.

era făcută să fixeze poezia neprevăzută a acesteia prin concizia și fermitatea accentului.

Spiritul compoziției este același în cele două culegeri ale lui Tiepolo. Sau pus titluri acestor planșe, dar nici una din ele nu ilustrează un subiect determinat. Este vorba de episoade familiare desprinse din viața unor personaje fabuloase. Unii ies din pădurile în care antichitatea alunga vechile divinități naturaliste ale Greciei primitive: pe labele arcuite ale animalului, pe coapsele nervoase ale satirului și ale faunului, ei înalță un tors înăspriț de ierni. Barbari uriași se sprijină pe scuturi cu contur florentin, iar pe chipul lor este înti-

GIAMBATTISTA TIEPOLO.
Meditațiile filozofului



părită o bestialitate visătoare. Uneori este vorba de « mutrele de măcelari și de mîncăi » pe care Fogazzaro le dă eroilor frescelor din vila Diedo. Alteori pustnici pradă răului se sfătuiesc prin locuri pustii. Vrăjitori și necromanți uneltesc. Un mag meditează în fața unui hrisov deschis.

Pe acesta din urmă (*Meditațiile filozofului*), se pare că-l recunoaștem. Purtînd pe cap o tichie galbenă, înfășurat în mantie, l-am zărit, fără îndoială, în umbra unei sinagogi de Rembrandt. Dar el vine dintr-un orient mai luminos, mai puțin vătuit, și mai aspru decît car-tierele evreiești din Olanda. Bătrînii din *Scherzi* se leagă cu toții mai mult sau mai puțin de marele preot teribil din *Sacrificiul Ifigeniei*, acea frească de pe zidurile vilei Valmarana în care Tiepolo desfășoară un fel de brutalitate epică pe care nici un pictor n-o mai exprima se pînă la el.

Apoi este tîrît de capriciul său și, de la acești magi de temut, el ne face să trecem la *Descoperirea mormîntului lui Polichinelle*: în picioare, în fața mormîntului bufonului mort, apare torsul radios al unui efeb, asemănător unei marmure grecești. Adesea cîte o imagine de o grație robustă contrastează cu urîșenia sau bătrînețea celorlalte personaje. El este însoțit de o ciudată menajerie: șerpi, pe care îi regăsim încolăciți în jurul volutelor în ruină și în găurile stîncilor din marile planșe ornamentale ale lui Piranesi, și mai ales în frumoasele fresce decorative ale pictorului, *Evreii în pustiu*; maimuțe, cucuvele, cu trăsături surprinzătoare. Toată bucătăria vrăjitoriei, oseminte de oameni și animale, amestecate cu basorelie-furi sfărîmate, înconjoară cu accesorii enigmatice aceste arabescuri ale unei imaginații obsedate. Există astfel în *Scherzi* și în *Capricii* un întreg ciclu consacrat magiei. Desfășurînd acest lux de farmece și de vrăji, arătînd în plin soare personajele sabatului, Tiepolo exprimă un aspect curios și profund al sufletului venețian din vremea sa, el este de acord cu geniul veacului și al patriei sale. Piramidele magice ale cabaliștilor, poeziile lui Baffo și mistificările lui Casanova, exploatînd cu nerușinare credulitatea și moda, ne înfățișează Veneția răvășită de una din acele crize care străbat uneori bătrînețea popoarelor. Avem în această privință și alte dovezi, în cele trei tratate pe care marchizul Maffei le-a scris



WILLIAM L. BAKER

[illegible]

fantasmagoriile reflexelor, cred în tot ce vrei, și în primul rând în mister, în imposibil. Această supraexcitare extenuată îi sorteste artificiiilor taumaturgilor. De aici pasiunea lor pentru magie și de asemenea, să o recunoaștem, visurile delicioase ale unui Gozzi. Prin gravurile sale în acuaforte, în care Polichinelle apare printre nacromanți, Tiepolo este cu adevărat contemporanul comediilor seerice bine puse la punct, al acelor fete meciătoare povești simple, aranjate pentru un teatru de păpuși shakespeareian de cel mai delicat lunatic. Cu siguranță că trebuie să legăm de aceeași origine *Horoscopul tîndrului războinic* și *Răspunsurile morții*, din *Capricii*. Nu departe de o frumoasă figură decorativă, care întoarce spatele într-o atitudine în genul lui Veronese, un războinic consultă un fel de păstor vrăjitor cu părul vilvoi. Caracterul accentuat al personajelor conferă aici «ghicitului norocului» ceva tragic. Un săracul din pustietăți, care citește viitorul, pare învâltit de o flacără neliniștitoare. Și mai surprinzător este cealaltă planșă, în care Moartea, împerecheată cu o mică pelerină episcopală ascunzîndu-i pe jumătate, în mod hazliu, goliciunea oaselor, dă răspunsuri unor oameni veniți să o consulte. Ei se dau înapoi înfrumusețate și se țin la distanță, nehotărîți între groază și curiozitate. Un frumos cîine de vîntoare, încoveiat de spaimă — cîinele de vîntoare al Elenei Barozzi, din teatru al palatului Edouard André — adăunează moartea de departe. Acest capriciu macabru are drept personaj central scheletul dintr-un cabinet de magie. Dar el ne amintește și de primele studii ale pietrului și de studiul de ucenicie, pe vremea cînd, după tradiția germană, el se inspira din Holbein. Această moarte de departe zglobie nu este lipsită de legătură cu moartea din capriciile macabre. Exemplu rar și interesant de moarte de departe ales în Italia și în secolul al XVIII-lea.

de-a ntregul gravură în acuaforte prin întrepiditatea grafică și prin aspectul său viu, nu este decît o acuaforte atenuată din punctul de vedere al tonului. *Capriciile* sale rămîn la suprafața aramei: ele au egalitatea tonurilor de negru și valorile restrînse din desenul cu penița. Farmecul lor aerian, plastica lor nobilă și facilă scapă de profunzimile procedului.

Tiepolo nu caută culoarea nici prin linie, nici prin atacarea plăcii. Este extraordinar de văzut în ce grad artistul care a știut cu atîta îndrăzneală, și uneori cu atîta violență să așeze pata în compozițiile sale pictate sau în desene, este lipsit, ca acuafortist, de această vehemență. În executarea micilor sale planșe, era natural ca el să se slujească de o gamă foarte redusă de ace, poate chiar de unul singur. Departe de a brăzda arama, acul o atinge ușor și doar acidul înscrie incizia. Atac care desăvîrșit de liniară, s-ar putea spune, dar nu atacare colorată, în înțelesul în care arta franceză din secolul al XIX-lea n-avea obîșnuit s-o înțelegem. Nu există deloc negruri fumurii și nici « fin »: totul este admirabil de citeț; gama valorilor este aceea a unui aer liber invadat de lumină. Este imposibil să surprinzi urme de reatacări. « Acoperirile » succesive cu penelul pe verniu — artificiu destinat să eșaloneze tonurile — sînt în numărul cel mai redus posibil.

Gravorul Tiepolo a fost socotit un fel de Rembrandt venețian ale cărui gravuri în acuaforte, îngroșînd cețurile patriei sale, ar fi făcut să strălucească în ele nu știu ce soare de minune. Aceasta este închipuire curată. Este incontestabil că individualitatea personajelor sale datorază mult influenței artei septentrionale. Dar lumina care le învăluie și le scaldă din toate părțile este cu totul venețiană. Este lumina argintie care freamătă în inciziile din apele clipocitoare ale lui Canaletto, care își agață reliefurile sale de cornișele primilor pictori de ruine și care netezește cu o lungă dîră luminoasă flancurile rotunjite ale coloanelor lor. Ea este chiar mai fierbinte și mai eterată. În excelenta sa carte, *Molmenti*, căruia nu-i plac frazele frumoase ale lui Philippe Monnier, nu este și el suspect de oarecare « literatură », atunci cînd își îngăduie să spună că operele în acuaforte ale lui Tiepolo au în ele ceva crepuscular? Un soare luminos le străbate și, chiar prin aceasta, ele nu

au nimic înspăimîntător, sînt vesele și vii, trebuie să o recunoaștem. Ele apar și mai atrăgătoare și mai frumoase. Admirabil de « bine puse la punct », s-ar putea spune, ele au de partea lor, ca și comedia lui Gozzi, acel element vivace: veselia capricioasă a popoarelor bătrîne. Veneția crede în magie, dar își bate joc de Veneția. E oare ceva tragic în nasul lung al lui Polichinelle, în cele două cocoșe ale sale care provoacă risul? Acești magi înfășurați în mantiile lor sînt verî buni cu vrăjitorii din *Ucello Belverde* și nu au vizitat niciodată cabinetul cu ferestrele cu gratii de plumb ale Faustului de Rembrandt.

Să fi inaugurat Tiepolo realmente un « gen » de gravură, așa cum pretind istoricii clasici? Trebuie oare să înțelegem prin aceste cuvinte că este inventatorul gravurii numite « cu o singură incizie »? Ar fi cu totul inexact: pe deasupra, organizarea lucrului nu este propriu-zis o metodă plănuită dinainte, o pedagogie riguroasă, ci o obișnuință conformă cu geniul școlii și cu rezultate deosebit de fericite în mîinile pictorilor gravori, a căror fire spontană și dar de improvizație ea le slujește. Trebuie oare să credem că acest nou « gen » desemnează gravura liberă, acea acuaforte de pictor neglijînd pregătirile savante și abilitățile tehnice ale gravorilor de meserie? Dar ea exista și înainte de Tiepolo: Cochin, care îi explică spiritul și maniera, nu vorbește de ea ca de un lucru nou.

Poeziei imaginației venețiene, Giambattista Tiepolo îi adaugă o notă aparte, dar mai cu seamă veselă, și pitorască. El nu împrumută și nu adaugă nimic misterelor gravurii în acuaforte.

IV

Cei trei Tiepolo, Giambattista, Giovanni Domenico și Lorenzo, sînt uniți prin afinități atît de strînse, cei doi fii au asimilat atît de bine învățăturile tatălui încît opera lor, ca pictori, formează un tot din care este greu de cele mai multe ori să distingem partea fiecăruia. Cel mai mic, Lorenzo, dispăre în umbra gloriei maestrului și fratelui său mai mare. El pare să fi sustras în mod voit

storiei arta și chiar viața sa. Cît despre operele pictate de Giovanni Domenico, ele oglindesc, cu vioiciunea cea mai abilă și mai dotată, autoritatea maestrului și a șefului dinastiei. S-ar putea crede că cei doi frați s-au limitat de bună voie, iar inscripția latină, citată adeseori, pe care Giovanni Domenico a gravat-o în josul uneia din planșele sale, pare rezumatul cel mai fidel al talentului și carierei lor: *Quas pater pinx. obseq. animo filius incid.* Ca și tatăl lor, ei au lăsat opere în acuaforte: Lorenzo un număr foarte restrîns, unsprezece cu totul, dintre care unele, nesemnate, ridică încă unele contestări; Giovanni Domenico cam vreo sută. Alăturată frumoaselor desene de la Luvru, această operă importantă poate să ajute la mai bună înțelegere a unui artist al cărui talent este mai mult admirat decît cunoscut. Dacă numărul extrem de restrîns al planșelor atribuite lui Lorenzo sau semnate cu numele său îndreptățește într-o oarecare măsură rezerva păstrată de critică în privința lui, nu la fel se întîmplă cu Domenico ale cărui stampe atestă o anumită originalitate a firii și a execuției, daruri superioare acelorale ale micilor maeștri din școala venețiană de gravură. Astfel, el merită să aibă un loc aparte și nu este lispită de interes analizarea manierei sale.

După spusele istoricilor și amatorilor, aceasta nu este o treabă ușoară. Prima, și una din cele mai importante, serii ale lui Giovanni Domenico, *Via Crucis* nu a fost oare gravată în epoca în care artistul, în vîrstă de 22 de ani, abia își termina ucenicia și mai purta în maniera sa urmele evidente ale unei învățături încă foarte recente și ale unei admirații care nu a slăbit niciodată? Nu este consacrată o parte considerabilă a operei sale de acuafortist frescelor și tablourilor lui Giambattista, pe care se mîndrea în mod expres că le reproduce « cu o inimă plină de respect »?

Este greu să admitem că el nu a primit de la tatăl său primele lecții de gravură în acuaforte. În 1749 apare prima ediție a *Capriciilor*, publicată de Zanetti; în același an, Domenico execută frescele de la San Paolo, și tot la acea dată dedică lui Alviise Cornelio culegerea sa gravată a *Drumului Crucii*. Acest sincronism își are importanța lui. Dar în timp ce Giambattista, care s-a apucat destul de tîrziu să lucreze în acuaforte, nu o făcuse decît ca un răgaz în munca sa de pictor, un pres-



GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO
Idei pitorești
asupra Fugii în Egipt.

text pentru neobosita și curioasa lui pasiune, Domenico se interesa deja de gravură ca procedeu de transpunere, presimțind în ea tot felul de resurse inedite. Cunoscutele *Capricii* și *Scherzi* ale tatălui său sînt o expresie ușoară, luminoasă și cutezătoare a fanteziei tiepolești și a tehnicii venețiene. Concepute cu îndrăzneală, ele sînt executate cu mijloace restrînsse. Nimic mai deconcertant decît acele figuri născute din visurile unei imaginații vizionare, pricepută în a naște eroi și vagabonzi, în a-i confunda în același elan pe imensele suprafețe ale frescelor decorative, și, pe de altă parte, nimic mai vesel, mai scilpitor și mai simplu decît această acuaforte care-i face să apară în fața ochilor noștri. Opera lui Domenico nu dovedește aceeași largă inspirație. El este un discipol. Imaginația sa, mult mai cuminție, nu l-a tîrit niciodată la necromanți. Ea este bogată, este variată, în stare să-și reînnoiască spiritual temele și să se exerseze fără monotonie asupra aceluiași subiect. Turul de forță al *Ideilor pitorești asupra fugii în Egipt* este o dovadă excelentă: simți omul obișnuit să compună repede și bine, deprins cu toate dibăciile și știind să

zugrăvească neobosit nenumărate schițe amuzante. Dar această fecunditate nu are nici îndrăzneală, nici poezie. Pretutindeni ușurință învățată și suplețe: nicăieri puternica fantezie a unei naturi de o amplă imaginație. Toate compozițiile gravate de Domenico au ceva voit care se simte: oricare ar fi agilitatea care se desprinde din ele, echilibrul lor este aranjat, nelăsând nimic la voia întâmplării. În timp ce gravurile în acuaforte ale tatălui său au fost executate după crochiuri sumare — și poate multe au luat ființă direct pe verniu — acelea ale fiului, chiar când nu sînt stampe de reproducere propriu-zise, totuși reproduc ansambluri prea complete și prea savante ca să fi fost improvizate cu acul. Factura lor se resimte din cauza aceasta. Domenico a luat gravura sa în serios. De aici căutări și încercări noi.

Ele au fost în mod firesc limitate de deprinderile tehnice ale școlii. În timp ce atelierele din nord produceau opere imense, făcute ca să impună accentul viguros al albului și al negrului pe zidurile interioarelor întunecate, în timp ce în Anglia, de pildă, profunzimea catifelată a nuanțelor negrului din gravurile în mezzotinto făcea să strălucească, alături de fundalurile lucrute cu « leagănul » o întreagă gamă de alburii onctuoase, venețienii rămîneau tributari lui Stefano della Bella și Callot. Marea renaștere tehnică, atît de activă și fecundă la Veneția, atinsese fără îndoială și gravura în acuaforte și îi pasionase pe cei care o îndrăgeau, însă fără să-i aducă revelații noi. Ea rămînea ușoară, transparentă și facilă, în mîinile amatorilor și ale pictorilor. Devenea greoaie fără nici un profit prin reluările în dăltiță în stampele gravurilor de reproducere. În culegerea lui Canaletto, ca și în cele ale lui Giambattista Tiepolo, gravura în acuaforte este caracterizată prin sclipire și prospețime, ea nu atinge niciodată intensitatea.

Aceasta este așadar formula căreia îi aparțin lucrările în acuaforte ale lui Giovanni Domenico Tiepolo, dar se simte că această formulă nu i-a fost de ajuns ca să se exprime în întregime sau pentru a reda în alb și negru pictura tatălui său. Astfel de procedee au slujit verva intensivă și au satisfăcut curiozitatea tehnică a acestuia din urmă și, dacă ele nu corespund întotdeauna poeziei subiectului, cel puțin ne transmit o imagine nervoasă și plăcută. Personal Domenico avea mai puține de spus,

însă el a căutat mai mult. A cerut acestui meșteșug simplu să rezolve cîteva probleme dificile. A încercat să nuanțeze modelajul în lumină, atît de diferit de clarul obscurul de interior. În fine, ca gravor de reproducere, el s-a străduit să dea vigoare lucrărilor sale și oarecare consistență volumelor.

Cu siguranță că avea daruri de gravor înăscut. Desenele lui aduc mai ales mărturia unui rar și delicat sentiment al valorilor, unei înțelegeri a compunerii, a umbrelor și a artei de a le face să vibreze. O culegere din colecțiile noastre ne îngăduie să ne convingem de aceasta. În 1833, la sfatul pictorului Camille Rogier, Dl. Fayet, amator francez, cumpăra de la un buchunist din piața Procuratiei un pachet întreg cu aceste desene de Giovanni Domenico: din 1892 se găsește la Luvru. Se află acolo, printre « culori brun-închis foarte îndrăznețe » care stîrneau admirația lui Rogier, cîteva schițe de o factură mai șovăitoare și mai greoaie, executate cu o mînă tremurîndă, în care de Chennevières¹ vedea pe bună dreptate mărturiile bătrîneții laborioase a artistului. Multe din aceste desene sînt interpretări (uneori foarte libere) ale operelor lui Giambattista, unele extrem de frumoase. Cunoaștem și altele, în special scene de moravuri cu o linie atît de naivă și în același timp atît de vioaie, care au fost executate începînd din 1783, în epoca în care artistul, obosit de călătoriile sale prin Europa, a hotărît să se bucure în pace, în amurgul vieții sale, de ultimele splendori ale republicii. Dar cele mai vechi și cele mai interesante. Sînt cele care relevă cel mai bine darul facilității, geniul plăcut al gravorului și al pictorului. Una din piesele cele mai frumoase ale culegerii Fayet, *Isus căzînd sub greutatea crucii*, variantă a uneia din opririle pe drumul crucii pictat de Giambattista pentru San-Alvise, este o excelentă pregătire de stampă. O întreagă gamă de griuri calde și transparente, susținute cu vigoare, dar fără duritate, se desfășoară aici în mod armonios. Opere de acest gen, prin accentul lor, prin fermitatea lor liberă și prin scintilirea valorilor, sînt gata pregătite pentru acuaforte — fără îndoială pentru o acuaforte fără profunzime și fără asprime, dar strălucitoare

Artistul a făcut încercări în această direcție. Nu există nici una din planșele sale care să nu fie mai încărcată, de un efect mai complex decât acelea ale tatălui său. În timp ce *Capriciile* și *Scherzi* sînt invadate de o lumină egală, cam rece, și par uneori sumare, soarele din *Fuga în Egipt* (1753) este distribuit cu multă artă. Uneori el taie oblic arcada unui portic, iar razele lui se concentrează violent pe grupe de personaje. Alteori ele luminează partea grea de lemn a unui staul, al cărui fundal întunecos o scoate în relief pe Fecioară ținîndu-l pe Isus în brațe. Chiar în scenele de *plein air* absolut, sinceritatea și vivacitatea luminii sînt subliniate prin repartizarea spirituală a umbrelor. Alături de aceste lucrări în acuaforte ordonate în mod fericit și de un efect seducător, *Capriciile* par o suită de frontispicii și viniete de un gust genial, în care importanța arabescului liniar prevalează asupra interesului culorii.

Pentru a reda efectul, Domenico rămîne credincios obiceiurilor venețiene, strictei măsuri a lucrului și întrebuințării inciziei neîncrucișate, însă îmbogățește și variază procedeul. Profită de spațiul mai mult sau mai puțin mare a liniei pentru a face să se simtă diferența dintre materii, planurile perspectivei aeriene și în special pentru a nuanța calitatea umbrelor. Mai ales în umbrele foarte reflectate apar farmecul meseriei și delicata sensibilitate a gravurului. Ceea ce ne emoționează nu este nici raritatea și nici poezia lor, ci desăvîrșita lor justete. Aici sîntem sub cerul liber și nu există ascunziș atît de obscur încît lumina să nu-l pătrundă într-o oarecare măsură pentru a întrerupe umbrele. Între inciziile mai mult sau mai puțin strînse, albul hîrtiei o primește mai mult sau mai puțin și face să strălucească blînd reflexele.

Chiar planurile luminoase nu sînt înghițite de lumina zilei. Asemenea umbrelor, ele nu sînt absolute. Artistul se ferește să le acopere și să le încarce peste măsură, însă recurge la un travaliu simplu pentru a le modela. Un sistem de puncte se substituie inciziilor și asigură suplețea pasajelor și adevărul semitonurilor, o serie de accente pitorești și neregulate, unele delicate, abia perceptibile și parcă roase de lumină, altele mai direct trăsate, alungite în formă de virgulă, aspru înscrise de acid în aramă

Astfel, Giovanni Domenico Tiepolo, cu toate aceste procedee restrînse, se silește să facă munca de gravor cît mai variată și mai expresivă. Dar nu a scăpat de anumite neajunsuri. O linie vădit aceeași delimitează pretutindeni forma. În orice plan s-ar prezenta, aceasta este înconjurată sau parcursă în același fel. Distanța dintre incizii nu este suficientă pentru eșalonarea valorilor; aici mai este nevoie și de o anumită relație de proporții între incizii. Mai place să spun că aceste planșe sînt lipsite de linii subțiate și îngroșate; ele sînt de o scriere constant egală și, de aceea, obositoare. Ori care ar fi eleganța desenului, linia are în ea ceva apăsător, inflexibil și dur. Operele tatălui, în ciuda unei similare egalități a urmei acului, se resimt mai puțin de acest defect: aceasta pentru că, gravate cu mai puțină silință, ele sînt mai libere, și pentru că aproape improvizate pe aramă, ele atestă nu greutatea unei mîini studioase, ci o independență a fanteziei, nestînjinită de nimic. Inspirația capricioasă a descoperit o unealtă mai ușoară.

Această monotonie a aspectului nu ține numai de întrebuințarea unei singure unelte sau a inciziei pretutindeni, egale pe planșă; ca și în opera lui Giambattista Tiepolo însă mult mai vădit, deoarece planșa este mai lucrată, ea se datorește mai ales timidității atacărilor. Trebuie desigur să recunoaștem că, pentru majoritatea maeștrilor italieni dinaintea lui Piranesi, ceea ce se înțelege prin acuaforte propriu-zisă, acidul sortit să atace metalul pretutindeni acolo unde acul s-a descoperit de stratul de verniu protector, este înainte de toate un mijloc de a fixa desenul pe aramă și nu de a-l colora în alb și negru. În cea mai mare parte a stampelor de interpretare, i se cerea dăltiței să completeze și să nuanțeze planșa. Cît despre gravurile în acuaforte propriu-zise, adică acelea ale pictorilor, ele rămîn tot atît de puțin colorate și de intense ca un crochiu. Fără îndoială că nu era necunoscută întrebuințarea acoperirilor cu verniu, dar acest sistem nu ajunge nici la o mare varietate nici la o intensitate deosebită dacă nu este aplicat la o execuție a inciziilor pregătită ca să « țină » la diversitatea și forța nuanțelor negrului; aici incizia nu are numai o tendință să prezinte pretutindeni aceeași grosime, însă adîncimea ei este aproape constantă; cerneala se depune uniform și



GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO.
Culegere de capete.

relieful ei pe exemplar este aproape același de la un capăt la altul. Acest neajuns — acela al gravurii pe lemn, care lasă pe hîrtie o urmă de un negru pretutindeni egal — dă uneori acestor opere un aspect xilografic și o asprime a tonului destul de neplăcute. Studiul modelului în lumină și al umbrelor aruncate nu suferă neapărat din această cauză atîta vreme cît este vorba de *lein air*, de schițe vioaie și ușoare. Însă dezacordul

între scop și mijloace, între inspirație și tehnică, devine evident atunci cînd artistul iese de pe acest teren și cere gravurii în acuaforte să exprime poezia fizionomiei umane și măreția melancolică a bătrîneții.

Culegere de capete (*Raccolta di teste*) efectuată în maniera unor maestri diferiți, este în realitate un omagiu adus de acuafortist lui Rembrandt, o încercare de ași asimila liber secretele sale. Și asta nu atît pentru că ar trebui să vedem aici o imitație în înțelesul strict al cuvîntului; nimic nu este mai îndepărtat din punct de vedere tehnic de metodele și de arta lui Rembrandt decît *Culegera de capete* a lui Giovanni Domenico Tiepolo, dar problema este aceeași în ambele cazuri: modelarea în acuaforte a unei fețe luminate de o lumină artificială sau de lumina unui interior.

Este clar că artistul s-a oprit la modele de atelier, fidel copiate după *Raccolta di teste* atunci cînd a vrut să se releve ca gravor de figuri și, nemulțumit de a fi indicat cu îndemînare chipuri mai mult desenate decît modelate de lumina difuză a *plein air*-ului, a studiat relieful pe care îl împrumută clarobscurul. Multe din aceste capete în acuaforte sînt expresive și pitorești: toate sînt lipsite în aceeași măsură de caracter. Recunoaștem aici figuranții măriți ai celor mai renumite fasturi picturale: dar caligrafismul desenului și știința dobîndită nu ascund nici un gînd serios. Linia gravată aleargă la suprafața volumelor și nu atacă nimic profund. Este incontestabil că artistul și-a îmbogățit meșteșugul de gravor, că atacările sînt aici mai frumoase și mai fierbinți decît în oricare alta din planșele sale. Dar țesătura este încă prea slabă pentru a căpăta umbre generoase. Lumina, reparțizată cu un brio uluitor, nu are aspectul de uzură, misterios și învechit pe care îl dă la Rembrandt vecinătatea negrurilor catifelate, obținute prin bărbile gravurii cu acul sau de subtilități ale suportului, mereu necunoscute de maestrii italieni.

Am putut să ne dăm seama că se întîmplă același lucru și în *Ideile pitorești asupra Fugii în Egipt*, foarte venețiene și foarte tiepolești în concepție și execuție. Măreția lor este teatrală, orientalismul lor somptuos și barbar. Decorului și aranjamentului i se acordă mai mult loc decît neorînduiei emoționante a vieții. Totuși, fără să se

109 poată compara în mod expres vreuna din ele cu marile

pagini evanghelice ale lui Rembrandt, o anumită umbră familiară, grupuri de fetițe și de bătrâne, teribilul iudaism accentuat al câtorva tipuri ne îngăduie să credem că artistul a păstrat amintirea intimității strălucitoare și a tenebrelor pline de vis în care Rembrandt a văzut desfășurându-se viața Mântuitorului. Dar lumina veselă palpitând între incizii și reflectându-se în toate adânciturile de umbră atenuază și împrăștie acea poezie învăluită, pe care nu trebuie să o căutăm nici pe chipul Fecioarei cu capul aplecat într-o parte, nici în trăsăturile venerabile, energice și netoate ale unui sfânt Iosif care nu este și el decît un model frumos.

Așa cum este, acest cercetător, mai limitat în mijloace decît în curiozitatea sa, este una din figurile cele mai simpatice și mai expresive ale școlii. Calitățile, defectele sale chiar, l-au slujit deosebit de bine atunci cînd a devenit interpretul tatălui său. Dacă este adevărat că gravura de reproducere trebuie să fie, nu o copie greoaie și impersonală, ci un fel de transpunere respectînd modelul său ca și spiritul și necesitățile tehnice ale unei arte căreia trebuie să-i păstreze eleganta sobrietate și sinceritatea accentului, ce gravor ar fi putut să-l interpreteze mai bine pe Tiepolo decît Tiepolo însuși, care trăiește atît de viu în fiul său? Nici silința conștiințioasă a unui Cunego, nici moliciunea amabilă a unui Bartolozzi, nici mai ales răceala unui Volpato, a unui Morghen și a școlii lor nu ar fi știut să se adapteze acestei arte scînteietoare și rapide. Toți gravorii italieni de reproducere din acea vreme sînt prizonierii unui fel de disciplină impersonală care paralizează puțin cîte puțin tot ceea ce este viață într-o stampă: pînă în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, ea evoluează spre corectitudinea și nepăsarea profesională care fac atît de neplăcute planșele în dăltiță ale școlii academice. Gravura în acuaforte de manieră venețiană, chiar dacă este lipsită de forță și de profunzime, are de partea ei îndrăzneala, strălucirea și ușurința. Planșele astfel gravate de Giovanni Domenico Tiepolo după tatăl său sînt cele mai bune și mai sigure documente pe care le posedăm despre acele frumoase improvizatii, fremătînd de viață imaginativă, de înflăcărare pitorească și de fantezie. Din ele emană sentimentul lor intim, la fel ca « primele cugetări » și desenele

maestrului. Departate de a întuneca lumina lor argintată sub umbre tuciurii și lucrătură prea densă, ele îi îngăduie să cînte prin rețeaua lor ușoară, ele au ușurința și strălucirea schiței. În declinul ei, Veneția își găsește în ele o exprimare generoasă și energică a geniului și a soarelui său.

«CAPRICIILE» LUI GOYA ȘI GRAVURA ÎN SPANIA

Dacă se lasă la o parte două nume vestite între toate, acelea ale lui Ribera și Goya, gravura spaniolă este încă puțin cunoscută de amatori și de istorici. Cele mai recente lucrări de ansamblu îi consacără un loc restrâns. Trebuie oare să credem că o civilizație atât de bogată și de întreagă, o mare școală bogată în maștri ai penelului și în opere de prima mână să fi fost mai puțin favorizate în artele în alb și negru? Dacă ne gândim la importanța cărților spaniole în orice epocă, la numărul ridicat de lucrări care cereau o ilustrație, la nevoile răspîndirii artei religioase, în sfîrșit la geniul însuși al pictorilor Spaniei, pictori de efect, foarte pozitivi pentru o transpunere gravată și prin impetuoșitate și profunzime deja acuafortiști înnașcuți, cazul apare ciudat și merită să fie examinat.

Calcografia din Madrid, întemeiată la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, nu ne îngăduie să urcăm pînă la origini. Ea nu a recuperat incunabulele gravurii din Spania. Dintre cei vechi, nu îl are pe Ribera; dintre moderni îi lipsesc Vierge și Fortuny. Dar ea ne înfățișează extraordinara serie a *Capriciilor*, pe care o însoțesc planșe interesante și foarte diferite care ne ajută să surprindem, nu numai personalități iscusite și înzestrate, ci tendințe, direcții utile pentru cunoașterea istoriei artei spaniole în întregul ei.

Nu trebuie să ignorăm totuși că a existat, înaintea datei la care începe activitatea calcografiei și chiar de la originile acestei arte, o școală de gravură în peninsula. Georges Duplessis, căruia baronul Davillier, unul din cei

mai prețioși intermediari de curiozități din Franța, îi semnalase o xilografie tipărită la Valencia în secolul al XV-lea, *Sfînta Dorotea și Sfînta Eulalia*, îi schițase un fel de tablou. El insistă pe bună dreptate asupra xilografurilor energice din secolul al XVI-lea, pe care severitatea gustului său academic nu îi permite de altfel să le aprecieze decît destul de puțin, însă avea meritul de a publica frumosul portret al lui Juan de Yciar (1550). În zilele noastre, Sánchez Cantón și Espinoza y Quesada au pus în lumină dovezile de interes manifestate de Filip al II-lea pentru gravură, mai ales protecția pe care a acordat-o flamandului Pierre Perret. Mai tîrziu, curtea Spaniei a avut un gravor regal. Mulțimea de ediții frumoase cu frontispicii și cu gravuri de ilustrație a favorizat un mare număr de mici maștri, dintre care Pedro Gutierrez este unul din cei mai cunoscuți. Asemenea celorlalte școli europene, Spania a avut gravori orfevri și chiar la Sevilla, la Granada, la Valencia, portretiști de talent. Mult timp s'au atribuit mici piese originale lui Velázquez, Murillo, Alonso Cano. Dar marele acuafortist hispanic al perioadei clasice este Ribera. El are înflăcărată calitate grafică, autoritatea uneltei concise, și în același timp violenta sinceritate a atacărilor: nu există poet mai aspru și nici unul care să facă să se simtă mai bine forța ascetică a alb-negrului. Este demn de luat în seamă faptul că acest uimitor schingiuitor, care se ascunde într-o carceră slab luminată de o ferăstruică, pentru a concentra astfel o cumplită rază asupra suferinței agonizantelor mistice, în mijlocul unor umbre dense, despicate ca de un felinar tainic sau de o lovitură de cuțit, a renunțat la acest prestigiu al tenebrelor, la aceste bogății ale aparenței și cruzime de alternative în clarobscur atunci cînd s'a aflat, cu acul în mînă, în fața aramei. El înțelegea, însă, că gravura în acuaforte poate să se lipsească de ele și că, în înseși însușirile unei trăsături directe, adîncită și colorată de acid, există o forță de sugestie dramatică egală poate întregii fantasmagorii a umbrelor. Cel puțin în *Capricii*, Goya nu a procedat altfel: în afară de fondurile în acuaintă, toată munca de desenare și modelare în acuaforte ține de aceleași principii sau de același instinct.

Spania rămînea săracă în gravori de reproducere, și



RIBERÁ
Poetul

sale școli de pictură au fost atât de puțin cunoscute în străinătate în perioada clasică. Enorma răspândire a lui Rubens ține nu numai de fecunditatea operii sale și de autoritatea geniului său, dar și de cohorta aceea frumoasă de gravori din Anvers: Pontius, Vorsterman, Bolswert, legher. Franța lui Ludovic al XIV-lea avea puter nicele ei dinastii de gravori, Victoriile lui Alexandru răspindeau pretutindeni, odată cu numele lui Le Brun, și un aspect al geniului francez, răsunetul unei mari

dominii. Fără a merge atât de departe până la a spune că a existat o politică a stampeii (ca un război al medaliilor, căci lucrurile acestea nu sînt noi) este sigur că principii, protejînd această artă, se comportau în același timp ca amatori luminați și ca suverani agenți de publicitate pentru cultura lor națională.

Este tocmai ceea ce a înțeles, în cursul veacului următor, marchizul de la Ensenada, ministrul lui Ferdinand al VI-lea, atunci cînd a trimis la Paris ca bursieri regali patru tineri artiști spanioli. Multe motive îi înclinau firesc pe Burbonii din Spania să recurgă în acest domeniu la un învățămînt francez. Veneția, Londra și Parisul erau capitale ale gravurii; se știe care a fost febra acuafortei la Veneția, abundența facilă a producției venețiene, rolul atelierului lui Wagner, care a format numeroși discipoli, de altfel de un talent foarte inegal; Londra avea gustul și practica lucrărilor frumoase în mezzotinto, însă făcea apel și la gravorii italieni și francezi; la Paris, la urma urmei, erau maeștrii cei mai numeroși, producția cea mai constantă de două secole, cu o continuitate de metodă și o profunzime a cunoașterii într-adevăr incomparabile. Mica misiune spaniolă care pleacă la Paris în 1752 cuprinde doi cartografi, Toma López și Juan de la Cruz, un gravor în pietre prețioase, Alfonso Cruzado, în fine un gravor în « taille-douce », Manuel Salvador Carmona (1734—1820).

Acest artist ne interesează prin perioada în care se înscrie, prin caracterul talentului său, ca și prin faptul că el creează o tradiție. El alcătuiește un grup cu elevii sau continuatorii săi, pe care îi domină prin autoritatea savantă, puțin rece, a meșteșugului, nu numai pe Blas Ametller, cel mai apropiat de el, și pe Fernando Selma, dar mai ales pe Pascal Pierre Moles, care a venit după el în Franța și care a fost de asemenea elevul lui Charles Nicolas Dupuis. Există așadar la Paris o mică colonie de gravori spanioli. Tot în acea vreme veneau în Franța germanii Johann Georg Wille și Georg Friederich Schmidt, italianul Porporati, englezii Ryland, Strange și Ingram. La Dupuis, tinerii spanioli au dobîndit o formație solidă, o probitate, o manieră — acea frumoasă factură franțuzească ce domnea pe atunci în Europa ca un fel de limbă universală și de care au fost scutiți doar marii venețieni: Canaletto, Tiepolo, Piranesi.

Carmona ne este bine cunoscut prin operele executate în Franța, operele de recepție la Academia Regală, portretele lui François Boucher și Colin de Vermont după Roslin și, în afară de aceasta, *Duioasa Dorință* după Greuze, *Tragedia* și *Comedia* după Carle Vanloo. Întors în Spania (1762), a gravat acolo cu pricepere pe Velázquez și Murillo. Calcografia din Madrid ne îngăduie să prețuim diversitatea operei sale, ca și importanța comenzilor ce i-au fost încredințate. Gravor de « prospective » după Aguirre, gravor de ilustrații după Maella (*Sallustius* al Infantelui Don Gabriel) și Carnicero (*Teoria și practica acvitației*), în fine gravor de portrete, după Mengs, el posedă transparentă, strălucire și fermitate, într-un meșteșug cam uniform, dar stăpînind bine resursele acestuia. Portretele sale după Mengs, *Carlos al III-lea* (1783) și *Doña Isabel de Alarcón* (1792) prezintă un interes deosebit. S-a spus tot răul posibil despre acest german eclectic, care se bucura pe atunci de atîta trecere la Madrid, și al cărui desen este adevărat că e slab, materia pufoasă, culoarea țipătoare și fondată în compozițiile alegorice și în tablourile istorice: dar portretele sale nu sînt lipsite de merit; este susținut de accentul modelului și de un oarecare aer de măreție. Acest lucru este foarte sensibil în portretul *Cardinalului Archinto* (muzeul din Lyon, colecția Bernard) și mai mult încă în cele care au fost gravate de Carmona¹. Este sigur, însă, că stampa le conferă propria ei severitate, le curăță de echivocul lor de agrement și că ele cîștigă prin tratarea albului și negrului. Grațioasa imagine a Doinei Isabel de Alarcón, în picioare, cu mîna în șold, pe peronul unui castel este cu adevărat o pagină frumoasă și, să o recunoaștem, foarte hispanică. În *Carlos al III-lea*, Carmona își amintește de învățămintele gravorilor portrețiști francezi și de propria sa experiență, deja completă și nuanțată în 1761, pe cînd era încă în învățul său Boucher, după Roslin, pentru primirea sa la Academia.

¹ Același epocă a gravurii, aceluiași capitol din istoria gravurii aparține și Pascali-Pierre Moles (1741—1797).

¹ Expoziția de la Madrid din 1919 l-a făcut mai bine cunoscut pe Carmona. O sală nouă din Prado cuprinde o frumoasă colecție din portretele sale.

Lucrase în Spania cu José Bergara, însă el își termină ucenicia în Franța, avîndu-l pe Dupuis drept maestru; rămîne aici pînă în 1776, gravînd planșele sale după Boucher, Greuze, Vanloo, Hallé și Latour. Fusesse trimis în Franța ca bursier de Juntă și de Consulatul comerțului și industriei din principatul Cataloniei, și acestei puter nice instituții îi este dedicată *Pescuitul de crocodili*, gravată în 1774 după Boucher, aparținînd aceleiași serii ca și *Vînătoarea de struți*, gravată de Ametller după un desen de Moles însuși, după Vanloo¹. Planșă făurită cu o îndemînare cutezătoare și o severă virtuozitate a uneltei, care transpune, dacă putem spune așa, arta lui Boucher în stilul Ludovic al XVI-lea.

Astfel, din atelierele franceze, acești maeștri aduc resurse unei meserii complete, o limbă clară, inteligibilă, care s-a exersat mai întîi în transpunerea pictorilor din școala căreia îi ceruseră învățături. Dar ea le-a slujit și să exprime Spania, să redea pentru întreaga Europă imaginea palatelor, a grădinilor, a ceremoniilor sale, în fine capodoperele pictorilor săi. Aceste studii străine, inaugurate poate (dar în Spania însăși) de franciscanul Fray Matías Antonio Irala Yuso, cu Telemac din 1758, tind să constituie o școală de gravură hispanică. Această trăsătură este remarcabilă la artiștii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul celui de al XIX-lea. Este epoca marilor vederi monumentale concepute în același spirit, dacă nu în aceeași manieră, ca Dresda lui Belotto Canaletto, Aranjuez, gravat după Aguirre (1773) de Gil și de Carmona; Prado, de González Velázquez. Fernández Noserat interpretează pe *Carlos al II-lea* de Claudio Coello; Selma, *Fecioara și sfîntul Ildefonse* de Murillo; José Camarón, picturile decorative executate de Francisco Bayeu în capela regelui, la palatul din Aranjuez; Ametller, pe care l-am văzut interpret al lui Boucher, gravează *Sfînta Rosa din Lima* de Murillo; Juan Brunetti, portretele familiei lui Carlos al IV-lea, după Antonio Carnicero. Un întreg șir de gravori de interpretare, îmbogății de resurse noi prin căutări de

¹ Este seria celor nouă « Vînători în țară străină », pictate între 1736—1738 de Boucher, Carle Vanloo, de Troy, Lancret, Pater și Parrocel, pentru cabinetele regelui la Versailles, plasate mai tîrziu la Trianon, în sfîșit trîmbac, cu prilejul păcii din 1801, la primăria din Anglem, astăzi la muzeul din acest oraș.

meserie și gust, prin puternicele îndrăznele ale secolului al XIX-lea, se continuă pînă în zilele noastre, cu Galván y Candela, gravorul lui Murillo, Goya Rosales; cu Alcázar y Ruiz, interpretul lui El Greco; în fine, cu cel mai cunoscut și mai recent dintre toți, Bartolomeo Maura, mort în 1926, după ce a dat planșe importante după Velázquez, Goya și Rosales.

Însă cel care trebuia să releve Spania ei înșiși în gravură, într-un mod absolut, spontan, fără piedici, a fost un mare pictor, un vizionar genial. Pentru a înțelege bine istoria artei moderne (și poate istoria artei occidentale din orice epocă), trebuie să ne înfățișăm activitatea creatoare ca supusă unui dublu ritm, geniul național și internaționalitatea. Acest caracter domină mai ales ultimele trei secole. Vastelor curențe de schimburi și influențe tinzînd să stabilească o comunitate de cultură, un limbaj european, li se opun deșteptări, reacții originale care izvorăsc din regiunile cele mai adînci ale instinctului. Aceste reacții nu prezintă de altfel aspectul organic, voința programatică a mișcărilor politice și sociale. Ele sînt în general opera unui geniu și a unui izolat, sînt specifice «unicului». După Renaștere și în secolul al XVII-lea, bolognezilor le datorăm limbajul internațional; în cursul secolului al XVIII-lea, Franței; cînd academismul ia sfîrșit, sub Revoluție, sub imperiu, idealismului iacobin, împotriva căruia se ridică romantismul, sprijinit pe deșteptarea naționalităților, dar care tinde, la rîndul său, să stabilească o medie, o formulă valabilă pretutindeni și pentru toate popoarele. Studiînd istoria picturii în secolul al XIX-lea, cum să nu fii izbit de succesiunea acestor mari valuri, întretăiate de reacții brusce? Nicăieri acest fapt nu se prezintă cu mai multă claritate decît în Spania. Această ilustră școală, întemeiată pe genii naționale atît de personale și de puternice, a avut și ea, de asemenea, capitolul ei antichizant. După ce a vorbit cîtva timp limba academismului francez și a asimilat de asemenea, cu Tiepolo, cel mai strălucit dintre idiomurile Italiei, după ce a suferit eclecticismul lui Mengs, ea a fost atinsă superficial de idealitatea revoluționară și romană. Alături de belgieni, elvețieni, germani, italieni și scandinavi, veniți din țările lor ca să se supună acestei discipline de fier, există și spanioli în atelierul lui David. Împotriva lui David se ridică

unul din cei mai mari pictori din toate timpurile și probabil cel mai spaniol, Goya. Nimeni nu a fost vreodată mai violent stăpînit de vechile energii ale unui pămînt și ale unei rase. Fără îndoială, nu ignorăm ceea ce datorează el unor emulații fecunde, unor afinități, unor studii pe care le-a condus după voia sa. Un pictor nu este numai un om care pictează tablouri: este un om care vede tablouri. Dar privilegiul acestuia din urmă și al altor cîtorva, este că ei sînt dintr-o materie atît de strînsă, de o unitate atît de densă, sînt atît de puternici oameni în timp ce sînt atît de puternici pictori, încît ei străbat totul fără să se descompună și să se modifice, sau mai curînd tot ceea ce ei asimilează pare să fie inventat de ei înșiși.

Fără îndoială, printr-o întregă latură din viața sa, Goya este învăluit în atmosfera secolului al XVIII-lea, în voluptățile sale facile; îi împărtășește aptitudinea de a se bucura de plăcerile vieții, pe care el o înzecește cu propriile sale poște de catîrgiu aragonez. Putem de asemenea să găsim în el o fantezie în genul lui Magnasco, un gust pentru morminte ca la Castiglione Genovese, un sentiment popular viguros și cald și un amuzament de farsă ca la Domenico Tiepolo. Dar toate acestea nu înseamnă Goya. Dacă vrem să ne dăm seama de nuanța infinită și de netrecut care îl desparte pe omul obișnuit de cel unic, să comparăm cartoanele de tapiserii datorate lui Bayeu, conservate la Muzeul municipal din Madrid, și cartoanele lui Goya de la Prado. Sînt două universuri aproape identice, despărțite printr-o prăpastie. Nu este vorba doar de calitatea talentului, ci de un element ireductibil. În bogata combinație de atomi care constituie omul de geniu, milioane îi sînt identici cu aceia ai vecinului de cafenea, cu ai tovarășului său de atelier, însă unul sau doi îi aparțin numai lui, de ajuns ca să modifice radical raporturile dintre părți. Combinația din care rezultă Goya nu poate să se definească esențial decît împotriva artei baroce, așa cum ea se definește împotriva artei lui David; și El Greco este îmbibat din toate părțile de procedeele și aerul natal al barocului. Cu ce ne ajută aceasta să-l înțelegem? Analiza operei de artă nu se face din afară. Oare istoria naturală clasează speciile animale după medii? Mai mult, în mare măsură artistul creator este

un zeu tehnic. Unealta sa nu este decât a lui. Orice pictor, gravor ne demonstrează acest lucru.

Această artă dobîndește în mîinile unui maestru o valoare autografică. Examenul ei ține de grafologie aproape tot atît ca și de critica de artă. Ea valorează prin spontaneitatea liniei și a efectului, virtute de care nu este lipsit un gravor de interpretare (gîndiți-vă la Laurent Cars), dar care tinde să evolueze spre caligrafie sau, la interpretii cei mai elocvenți, spre o suplețe și o varietate de înțelegere cu totul opuse ascendentului despotice și prin forța lucrurilor strîmt al unei viziuni personale. Nimic nu o arată mai bine decât primele lucrări în acuaforte ale lui Goya, executate în 1778 după Velázquez; sînt mai curînd lucrări de Goya după Goya. Ne putem da seama de acest lucru mai ales comparînd cu originalele *Portetul lui Olivárez* și *Băutorii*. La fel pentru *Baltazar Carlos călare* și *Ménippe*. *Piticii lui Filip al IV-lea* sînt mai consistenți, mai puternici în privința tonului, mai bogați în valori: este efortul de a da acuafortei plenitudinea și calitatea vibrantă a picturii. Celelalte rămîn de un aspect deschis, ușoare, parcă desenate cu penița, dar cu mai multă causticitate. Lumina hîrtiei joacă pretutindeni sub această rețea transparentă. Dar cînd acul acela părăsește traseul formelor impuse de model, cînd el se lasă în voia emoției mîinii și inimii, ori cînd urmează fără imitație servilă indicația unui desen preliminar, ceea ce ni se pare plătînd, strident și silit dispare dintr-o dată în impetuositatea vieții. Exercițiile de scriere, în care temperamentul se luptă cum poate cu copia, sînt înlocuite cu verva teribilă, cu accentul irecuzabil al autografului.

Iată optzeci de planșe, de dimensiuni mijlocii, mai curînd mici (de la 20 la 22 cm pe 14 sau 15), foi volante destinate să circule comod, un fel de afișe satirice și fanteziste¹. Ele au fost executate între 1793 și 1797, într-o vreme în care Europa se zbate în convulsiile unui sfîrșit de lume. Titlul lor, *Capriciile*, nu are nimic nou: Tiepolo, Piranesi (acesta din urmă pentru *Inchisuri* îl întrebuițează deja pentru suite de gravuri în acuaforte. Într-adevăr, se pare că nu este aici decât diver-

¹ Putem socoti printre *Capricii* cele patru planșe de format mai mare, odinioară în posesia ziarului *L'Art*, dintre care împrumut frumoasa echilibrată călare, *O regină a cercului*

tismul unui mare pictor. Dar, înapoia acestui cuvînt nevinovat, se ascunde o virulență ocultă, încît semnificația anumitor planșe ne apare și astăzi foarte enigmatică. Limbajul acesta aluziv și tainic era singurul pe care putea să-l întrebuițeze autorul în Spania timpului său. Prietenul contelui de Aranda putea să-și exercite astfel verva indignată, aspirațiile sale de om liber, ca și compasiunea sa duioasă. Energia umanității sale nu este deloc redusă din această cauză, dimpotrivă. Iar dacă



GOYA.
Dezastrele războiului.
Vulturul carnivor.

noi nu mai sesizăm toată forța iconografiei satirice, dacă semnificația momentană și contemporană se pierde, ne rămîne un minunat racursiu al Spaniei, ba mai mult, destăinuirile unui suflet mare, neliniștile și visurile sale. Cine este deci Goya din *Capricii*? Un visător bizar, nu, ci un pesimist din generozitate, un decepționat care nu renunță, care și iubește mereu țara, a cărei amărăciune o are în sînge și în măduvă. Sub aparența unui carnaval comic sau macabru, el vede cu tristețe viciile, cusururile și oboselile veacului său, nu ca un moralist predicator, în maniera lui Hogarth, ci cu felul de amărăciune veselă a lui Figaro. Este obsedat de mascarada universală, vreau să spun de trista filozofie a măștii, ca

Tiepolo (care vine dintr-un oraș al măștilor), este obsedat de comedia italiană și îl amestecă pe Polichinelle printre funebrele accesorii ale unui cabinet de magie. Apare parvenitul, favoritul, Godoy, sub trăsăturile unui măgar, care și fabrică o genealogie, un fel de fabulă de-a lui Esop, Esop al lui Velázquez și nu acela al lui La Fontaine. Apare frumusețea învechită, ducesa de Benavente care, deja cu un picior în groapă, mai caută să maimuțarească grația antică. Apar călugării și cinismul lăcomiei lor, farsa medicilor, farsa iubirii venale, farsa marilor bătălii câștigate în cameră de generali suferind de podagră. În sfârșit, apare Goya, istovit de oboseală, cu capul greu pe masa de lucru, pradă tuturor monștrilor din somn, acelor larve înaripate, cu ciocul încovoiat, diforme, numeroase, care sînt schița sau prea-plinul capodoperelor sale, spuma clocotitoare al cărui flux îi asediază gîndirea. Există monștrii lui Goya, bătrînele sale oribile, mai înspăimîntătoare decît niște monștri, chele, crăpate, ca fațadele unor maghernițe părăsite în care s-au comis crime vestite, și există femeia lui Goya, tînără și proaspătă ca o floare, sau mai degrabă ca un animal plin de grație, cu farmecul său nevinovat și viclean în același timp, în *Ciorapul bine întins* (*Bien tirada está*), o antiteză baudelairiană: în *Bellos consejos*, presimțirea lui Manet gravor, care a copiat această planșă. Această mare artă, ca și aceea a lui Daumier (de care este, pe de altă parte, atît de deosebit) ascunde un secret: înapoia accentului popular, înapoia enormității bufoneriei, misterul calității sensibile. Ea ne amuză, ne emoționează și ne neliniștește în același timp, și se întîmplă de asemenea să ne înduioșeze. *Las rinde el sueño*, ele sînt învinse de somn; nu le trezi, somnul este tot ceea ce au mai bun săracii.

Aceasta este comoara calcografiei din Madrid. Ea alătură la aceasta acea piesă uimitoare, care nu face parte din serie, *Omul la stîlpul infamiei*, și o mică piesă fermecătoare, prețioasă pentru istoricii gravurii, *San Francisco de Paola*. Ea ne amintește (de departe) de anumite figuri de expresie din *Raccolta di teste* de Domenico Tiepolo, și, mai mult încă în privința facturii, de trăsăturile mici în incizii buclate proprii lui Castiglione Genovese. Desigur, cu planșele după Velázquez, *Capriciile* și aceste două ultime gravuri în acuaforte, nu îl

avem în întregime pe Goya ca gravor. Rămîn *Dezastrele războiului*, în care acul de fier al artistului martirizează și reînvie patria; rămîne *Tauromahia*, acel vast capriciu cavaleresc și solar, în care sinceritatea luminii, susținută de savanta violență a nuanțelor de negru, este asemănătoare unei flăcări de argint, în care meșteșugul acuafortistului este mai bogat, de o textură mai variată și mai delicată decît a fost în trecut. Dar Goya se impune, în cele optzeci de *Capricii* prin ariditatea sa însăși. Noi putem să gustăm aspra lor savoare mai bine decît vechii istorici, pentru că noi aparținem unei vremi care înțelege aceste distincții severe și aceste violențe de concizie. Nu obiectul îl posedă pe gravor, nu succulența, nu epiderma sa, plăcerea pe care o putem găsi mîngîindu-l cu mîna, înfățișîndu-l în spațiu, într-o lumină frumoasă; el nici măcar nu este ispitit de frumusețea acuafortei ca materie, este indiferent în clipa aceea la ceea ce valorează ea ca obiect de artă și nu numai ca operă de artă; el o prelucurează și o exploatează după voința sa categorică de visător. Forma are mereu acel caracter vast, aceea amplexare și statură pe care o recunoaștem la toți vizionarii realului, la toți acei care văd lumea *dinăuntru*, prin propria lor nevoie de măreție. Dar ea nu reduce din spirit de sistem. Ea este urmărită de aproape de un ac uimitor de autoritar, care o prinde prin incizii simple, de loc încrucișate, resimțite în locul critic și sensibil. Modeleul nu este niciodată îngreuiat de lucrături compacte. El pare aproape vid și totuși ne sugerează puternic plinul volumelor: aceasta deoarece este susținut de cîteva accente scurte, virgule, puncte, care slujesc drept repere optice, și care, mai elocvente decît o lucrătură atentă de valori, ne impun cu tărie noțiunea unei încheieturi, a unei cute, grosimea unui mușchi. Cît despre efect, el este cel mai adesea tonal: vreau să spun că negrurile sau semitentele au mai degrabă valoarea lor proprie, în gama colorată, decît pe aceea de contrast pentru relief. Echivocul acuatintei, spălînd cu un cenușiu incert fondurile sau alte părți ale compoziției, acea notă moale alternînd cu energiile stridente ale acuafortei mărește ciudățenia acestei poezii, creează atmosfera în care lucrurile trebuie să se petreacă, și care nu este aceea a vieții reale, ci a unui vis tulbure.

123 Goya a fost cel care a dăruit aceste planșe țării sale, nu

pentru ca ele să fie păstrate sub cheie cu gelozie, ci ca să fie imprimate și puse în vânzare. Lui Sánchez Cantón îi datorăm publicarea acestei scrisori a pictorului, păstrată la Arhivele Palatului (17 iulie 1803); «Lucrarea mea *Caprichos* se compune din optzeci de planșe gravate în acuaforte, de mîna mea. Nu s-au pus în vânzare publicului decît două zile, cîte o uncie de aur fiecare carte: s-au vîndut douăzeci și șapte. Cu planșele, se pot scoate cinci sau șase mii de cărți. Lucrarea este prețuită și gustată de străini. De teamă că va cădea în mîinile lor după moartea mea, vreau să o dăruiesc Regelui, stăpînul meu, pentru calcografia sa.» Artistul adăuga la darul plăcilor de aramă două sute patruzeci de exemplare de pe fiecare placă.

Text curios, și care ne informează nu numai despre patriotismul și generozitatea lui Goya.¹ Mai vedem aici și faptul că aceste *Capricii* erau mai ales apreciate de străini, ca și cum salvarea lor hispanică ar fi fost prea tare pentru o Spanie saturată de internaționalism și deja pătrunsă de reîntoarcerea la antichitate. Se știe — și nu este nici o nevoie să insistăm — în ce fel opera genialului gravor i-a emoționat mai tîrziu pe romanticii francezi. Asemenea muzeului spaniol, înființat de Monarhia din iulie și înapoiat prinților de Orléans după revoluția care i-a exilat, ea a făcut cunoscut pictorilor francezi, mai bine decît răbdătoare capodopere de gravori, geniul înflăcărat al unei rase întregi cu ajutorul viziunilor unui mare poet al artei. Se știe de asemenea ce au însemnat *Capriciile* pentru Manet, înaintea călătoriei sale de mai tîrziu în Spania. Dar, înaintea lui Manet, ele îl fermecaseră pe Delacroix; avem dovada în jurnalul acestuia și în studiile din colecția Moreau-Nélaton. Faptul că romanticii l-au îndrăgit și înțeles pe Goya mai este dovedit și de admirația lui Théophile Gautier, dascălul nostru în ceea ce privește simpatiile spaniole, și el însuși *grande de Spania* în litere.² Pentru a o spune

¹ În frumoasa sa prefață la catalogul unei expoziții de șaptezeci și cinci de copii vechi ale *Capriciilor* (Galerie Laffitte, Paris, 1896) Gustave Geffroy nuancează cu umor interpretarea darului artistului, plasîndu-l totuși sub protecția regelui Spaniei.

² V. *Le Cabinet de l'Amateur*, 1842. Încă din 1834 *Le Magasin pittoresque* dedica lui Goya un articol ilustrat cu gravuri pe lemn după trei planșe din *Capricii*.

el știa să găsească fraze din acelea care, sub aspectul lor neîngrijit, redau cu exactitate profunzimea unei emoții. «Gheara leului zgîrie întotdeauna desenele sale cele mai neglijate...».

Aceste desene sînt de acum înainte instalate cu grijă la ultimul etaj al muzeului Prado. Ele au fost reproduse în mod minunat într-o publicație editată de muzeu. Umblînd prin sala aceea imensă, crezi că străbați locul tainic în care Goya elaborează formele diverse ale genului său și-și dă frîu liber amuzamentului, vervei poetice, mîniei sale. Acele file subțiri, depozitare ale primei izbucniri, dar și ale unui studiu atent în multe cazuri, ni-l arată rînd pe rînd, de la domnia lui Carol al IV-lea pînă la perioada constituțională, pe Goya observator îndrăgostit al feminității, al podoabelor și al ținutei de interior; Goya obsedat de Inchiziție și de caznele sale, de condamnării la moarte, poet înspăimîntat de bătrînețea fără vîrstă și de bestialitatea sărăciei; Goya adnotator de peisaje sumare și plăsmuitor de monștri. Anumite pregătiri pentru *Capricii* sînt făcute în așa fel încît fiecare urmă de peniță pare să dirijeze o incizie de acuaforte, astfel că sîntem ispitiți să ne întrebăm dacă nu ne găsim în prezența unui stadiu puțin cunoscut (de pildă planșele 12 și 16 din culegerea GOYA *O sută desene inedite*, Madrid, 1928). Iată exercițiile unui pictor obișnuit să obțină valorile dintr-o trăsătură de pensulă, dintr-o tușă de acuarelă, dintr-un frotiu de creion, și care știe că, ținînd acul în mînă, el va trebui să le descompună printr-un fel de analiză. Alte desene mult mai libere sînt executate în laviu; ele ne fac să ne gîndim în același timp la japonezi (planșa 41) și la Rembrandt. Goya nutrea pentru acest maestru o admirație pentru care *San José de Calasanz* nu este unica mărturie. Un număr mai mare, poate, sînt desene în sanghină, calde și ușoare, de o imaterialitate luminoasă, în care vibrează totuși un nerv nerăbdător. Uităm că sîntem într-un muzeu, că omul a murit de o sută de ani. Galvanismul acestei arte, care ne cuprinde în gravurile în acuaforte prin violența inciziei, ne izbește aici prin iuteala reacției artistului.

În amurugul vieții sale, retras la Bordeaux, pe atunci sediu al unei numeroase și strălucitoare colonii spaniole, care număra printre alții pe poetul Moratin, Goya se

gîndea nu să reia, ci să continue *Capriciile* tinereții sale. O scrisoare adresată lui Joaquín María Ferrer adverește acest lucru. Se cunosc treizeci și cinci de desene, date de fiul lui Goya lui Federico de Madrazo și dobîndite în sfîrșit de Aureliano de Beruete¹. Constanța inspirației este cu totul remarcabilă. La o distanță de treizeci de ani, noile *Capricii* au același caracter, același accent și aproape aceleași subiecte ca și cele vechi. Este vorba mereu de amintirile imaginației lui Goya, și de culegerea observațiilor sale zilnice. Călugării ocupă încă un loc de frunte, călugăr pocăindu-se, călugăr zburînd prin văzduh, purtat de un vînt capricios; femeia este prezentă, cu magnetismul grației sale și nebunia de asemenea, de la idiotul animalic pînă la nebunul african. Comedianții rătăcitori de pe cheiurile Garonnei își expun neliniștitoarele lor comori, omul cu șerpi, îmblînzitorul de crocodili, omul-schelet. În sfîrșit, artistul dă perechea groaznicei sale *Strangulări* — ghilotina. O dată, o linie în cărbune larg trasată, întărită de umbre transparente, vibrează săltînd pe vîrgăturile hîrtiei, altădată este un laviu de o bogată intensitate în laconismul său. Nicăieri poate nu se simte mai bine ceea ce arta modernă îi datorează lui Goya.

Astfel se găsește completată seria *Capriciilor*, cunoașterea noastră despre Goya și revelația Spaniei. Artă acestei țări este din nou naționalizată, dar cu o forță care acționează departe, care radiază asupra întregii Europe și care o mișcă în adîncime. Intonația sa re apare, cu specificul momentului, al indivizilor și manierelor, în fiecare epocă caracteristică a istoriei contemporane și mai ales în gravură. Ea răsună la Fortuny, dobîndește o nouă violență în admirabilele xilogravuri ale lui Daniel Vierge, acest Goya al ziarelor ilustrate, care a fost și el în Franța, unul din cei mai viguroși poeți ai dramei trecătoare. Dar urcînd cursul anilor, dincolo de crepusculul romantismului, dincolo de romantism chiar, dincolo de înpușcăturile care sfîșie brusc noaptea spaniolă, noaptea de mai a serenadelor și a răscoalelor, noi surprindem în *Capricii* un geniu de o altă dimensiune, o taină mai frumoasă. Cruzimea vizătorului nocturn face să țipe sub acul său de fier pe figuranții unei lumi

¹ Paul Lafond, *Nouveaux Caprices de Goya*, Paris, 1907

pe cale de a dispărea. Voluptuosul amator de fete și femei răscolește mormintele memoriei sale pentru a dezgropa spectre încîntătoare. Floarea strălucitoare a carnației, farmecul podoabei luminează cavoul roșcat, printre monștri evocați de o religie inversată care adulmecă prin întunecimi izul diavolului. Mistică de batjocură, dramaturgie de sabat, amestecate cu tristețea plăcerii și cu carnavalul vieții.

Pe cheiul d'Anjou, pe caldarîmul de sub şirul de copaci de pe marginea apei, la umbra clădirilor înalte, în faţa celui alt mal al Senei, cu totul aerian, pe dera întregul solar, aşa mi s'închipui eu cel mai bine pe Daumier. Locuri admirabile pe care vilegiaturistul şi moda nu au reuşit să le strice. Acolo a trăit el anii maturităţii, într-un atelier cu ziduri cenuşii, împodobite doar cu o litografie de Nanteuil după un grup de Prévault. Acolo a cunoscut plăcerea tovărăşiei între artişti şi acea candoare caldă care radiază din prietenia lor. Corot se ducea acolo să-l vadă. Daubigny, Geoffroy, Dechaume locuiau pe insulă, şi de asemenea acel pictor înzestrat, Boulard-tatăl, care îi evoca uneori copilului ce eram pe atunci, legat de acest mal, marii ani şi marile umbre. Acel Paris retras care avea încă poezia sa de sat fluvial, copacul de la podul Marie, de unde plecau croncănind ciorile, piatra caselor vechi întunecată de ani şi de seri, acesta este fondul portretului, dar înapoia sa se zăresc perspectivele secolului.

Depărtarea în timp, ca şi cea în spaţiu, desfiinţează siluetele subţiri. Dimpotrivă, ea modelează puternic reliefurile simţurilor puternice. Pe măsură ce se lasă singurătatea, măsurăm mai bine statura celor care o domină. Într-o vreme în care talentele inşură, sîntem înclinaţi să credem că toţi sînt de aceeaşi calitate; ne lipseşte, pentru a sesiza adevăratele lor proporţii, acel vid şi acea tăcere în care se îngîmădesc uitările şi care lasă în pictură, sub voarele supranatural fixat de Balzac

pe cerul morţii, staturile în stare să reziste la nepăsare, la necaz, la mobilitatea oamenilor de gust. Vorbînd de Daumier, văd pe cineva care se oferă zilnic omului de pe stradă, care îşi spune cuvîntul şi îşi lansează desenul în vîltoarea presei mărunte, care pictează aproape în taină şi care, în partea devenită publică a operei sale, agăţat de eveniment, de o nuanţă a moravurilor, luptă într-una cu efemerul. Acest analist al unei întregi epoci nu a avut pentru a se desfăşura spaţiul amplu al romanului sau al comediei. Nu a avut deloc, înainte de bătrîneţe, răgazul reculegerii şi al visării îndelungi la adevărurile ascunse, la marile armonii ale artei sale. Mereu în legătură cu faptul, el trebuie fără încetare să observe şi să inventeze. Povara sa este aceea a jurnalistului, şi se ştie cîte talente scînteietoare a cerut şi a devorat ultimul secol, în categoria aceasta de lucrări. Dar aici izbucneşte măreţia lui Daumier. Din aceste aspre împrejurări ale vieţii sale, din imaginile trecătoare, din imensitatea de fapte diverse şi vorbe de duh, el a construit o comedie umană, o istorie morală a secolului al XIX-lea, pe măsura celor mai durabile monumente ale geniului francez.

A murit acum cincizeci de ani. Pe atunci domnea Grévin, cu amabilele sale figurine ce par desenate pe marginea unui caiet de un licean spiritual şi licenţios. Procedee noi începeau să favorizeze cursivitatea desenului în peniţă în mîna autorilor de vodeviluri fără pretenţii. Litografia intra în declin, victimă a procedeelor mecanice de reproducere şi a imitaţiilor. Daumier de altfel se dezinteresa treptat de ea. În căsuţa lui de la Valmondois, dăruită de Corot, el nu mai visa decît să picteze. În clipa cînd îl loveşte paralizia, el întoarce spatele veacului său, încearcă să nu mai audă răsunetul ecourilor de care era încă plin. Daumier depune pe marginea drumului, ca o desagă de vînzător ambulant din care ies poze şi cîntece, patruzeci de ani de luptă şi de satiră. Renunţă cu uşurare la umanitatea zilnică pentru a regăsi în visurile sale şi în ficţiune umanitatea veşnică. Dar cele două feţe ale acestei vieţi au aceeaşi noblete. Cît de mult a meritat el răsplata de a picta solitar! Era deja pictor în litografiile sale, să nu uităm, pictor în alb şi negru, ca şi poet, poet comic în înţelesul viguros, bogat, compătimitor, în care trebuie să înţelegem

acest cuvânt, după ce l-am citit pe Molière şi privit pe Daumier.

Asociez aceste două nume, dar secolul lui Molière este de o unitate compactă, stabilitatea claselor şi greutatea ierarchiilor sînt de neclintit. Acela al lui Daumier este în veşnică frământare. Născut în 1808, el a văzut Franţa schimbîndu-şi de opt ori regimul. De patru ori el a văzut Revoluţia scoţînd în stradă, înapoia pietrelor de pavaj, un popor înarmat. Spre sfîrşitul vieţii, sub bluza soldaţilor din garda naţională, sub uniforma croită în pripă a batalioanelor în marş, el i-a recunoscut pe aceiaşi oameni, stăpîniţi de instinctul patriei şi al libertăţilor publice, plecînd cîntînd la atac, în timpul asediului; ei îşi întorc capul, cu cîntecul pe buze, pentru a-şi mai vedea o ultimă dată copii pe care soţiile lor îi întind spre ei. În întunecata învîlmăşeală a străzii sau în pustietatea mahalalelor mizere, în clarobscurul nopţilor burgheze, adăpostite în adîncimea patului mare, sub umbratul subţire al unei grădiniţe, în Parlament, la cîmîtit, în zilele de doliu naţional, pe banca miniştrilor, în camera asasinatului pe care tocmai au părăsit-o soldaţii beţi, Daumier este martorul unei vieţi formidabile, cînd împovărată de sedimentele obişnuinţei, cînd zbucimată şi muşcătoare ca marea. În această galerie de personaje şi evenimente, foarte puţine trăsături esenţiale i-au scăpat neobservate. El a ştiut să confere trecătorului, omului oarecare, finţei schimbătoare şi asupra căreia ai zice că viaţa îşi încearcă pe rînd toate măştile, o obsedantă individualitate; smulge din pulbera zilelor faptul mărunţ care nu înseamna nimic în ochii noştri, şi îl proiectează într-un spaţiu absolut unde dobîndeşte enormitatea unei reprezentări simbolice. Are în spirit exigenţa naturală a reliefului, iar destiul său de cronicar şi de pamfletar îl pune în slujba a tot ceea ce este trecător, a universalităţii clipei. Această dublă forţă îi hrăneşte geniul. El vede departe şi vede totul. Opera sa are un caracter ciclic. Astfel ea este în perfect acord cu pasiunile unui secol care a pus totul în mişcare, care a răsturnat, prînt, un fel de naştere dureroasă, bazele societăţii, a distrus o Franţă veche pentru a făuri o Franţă nouă şi pare să fi modelat o nouă specie umană. Pentru a înălţa şi a aceste formaţiuni cîndate, scriitorii şi artiştii acelui

130

timp au avut nevoie de o materie imensă şi de forţe herculeene. Balzac, Hugo, Daumier prezintă acest caracter comun. Şi după ei, oameni de mai mică anvergură au încă mîini largi, umeri solzi şi inima tare pentru munca tăietorului de lemne în pădure. Ai zice că îi agită o febră. Opera lor este un veşnic contrast de veselie şi amărăciune, de lumini puternice şi de obscurităţi puternice, ca şi cum titlul marii culegeri lirice *Razele şi umbrele* ar rezuma întregul instinct al acestei vîrste. Ei mai au şi acea înflăcărare în luptă care îi transformă în militanţi pe toţi oamenii superiori din secolul al XIX-lea, chiar atunci cînd nu apără un program precis, ci doar pentru a asculta de o nevoie de provocare şi de luptă. Îţi vine să crezi, studiindu-i, că regiunile istoriei sînt locuite de rase deosebite, ca regiunile pămîntului. Rasa de care vorbesc este războinică înainte de toate. Daumier, martor al timpului său, nu este un observator pasiv, un anatomist de insecte. El îşi are bucuria lui şi tristeţea lui; bucuria sa caldă, cordială, plină, ursuză, ce îi vine poate de pe cheirile Marsiliei, patrii sa îngrată şi care nu are nimic de-a face cu gluma fină pariziană, care convine de minune, a lui Gavarni; tristeţea lui, care este de asemenea indignarea unui om, formă iritată a bunătaţii; ea este aceea care i-a dictat pagini ca *Rue Transnonain* sau *Pe asta puteţi să-l puneţi în libertate*. El este gloriosul copil pierdut al unei cohorte imense care trăşte în ascunzătorii ei, amestecaţi cu tribunii poporului şi cu oratorii din cluburi, pe oamenii de stat ai revoluţiei de mîine, pe Bangu, veşnicul revoltat, lehbăda Elvirei, pe pompierul din Montargis, şi, dînd tîrcoale ca nişte borfaşi, pe noii Rastignac ai bonapartismului. Mai puternică, mai răsunătoare decît toate celelalte, el este marea voce a opoziţiei, a acelei opoziţii ireductibile, eterne, care se alcătuieste din nou a doua zi după fiecare zguduitură şi care este una din caracteristicele categorice ale vitalităţii unei ţări mari. Martor al secolului al XIX-lea, dar şi făuritor al secolului al XIX-lea. Opera sa nu este oglindă plimbată de-a lungul unui drum, ci imaginea transfigurată a pasiunilor, a instinctelor şi a obiceiurilor mai multor generaţii. Burghezia se prezintă în opera sa nu ca o clasă, ci ca un element. Prin soliditatea braţelor şi a picioarelor, prin siguranţa care o leagă de sol, prin lăţimea umetelor,

131

prin greutatea mâinilor, ea trădează originile sale rustice. Prin oboseala feței, ea ne vorbește de înfrigurarea vieții urbane, de înversunarea afacerilor și de curajul acela al omului din Paris, al cărui istoric a devenit Balzac, în emoționantele pagini din *Fata cu ochi de aur*. Există burghezul lui Henry Monnier și există burghezia lui Daumier. Joseph Prud'homme este un tip. El este apt să trăiască în imaginația și memoria noastră, ca o ființă adevărată, ca un monstru. Dar în realitate, această fericită butadă de atelier este extrem de limitată, ea ține de vodevil, de Labiche, dacă vreți. Este pozna unui glumeț de cafea, care se răzbună cu o cruzime nostimă pe colegii lui de birou, de neghiobia lor solemnă, de umflarea vorbelor și a pîntecului lor. Și cită forță de a fi dat un nume observațiilor răzlete și de a fi pus o mască imuabilă deasupra a toate acestea! Siluetă de acum înainte nemuritoare, și care merită să fie. Există poate ceva din Joseph Prud'homme la Birotteau, dar colorat de sentimentul tragismului vieții și al bătăliilor pentru bani. De altfel, Balzac și Daumier sînt și mai apropiați printr-un fel de înrudire a geniului, prin amploarea investigației. Daumier ia burghezia de sus în jos pe scara ierarhică, de la regele pe care ea l-a idolatrizat, acel Ludovic-Filip care întruchipează atît de bine ramura laterală, ruda săracă și într-un cuvînt burgheză, a familiei capețiene, pînă la negustorii din strada Saint-Denis, trecînd prin politicieni, prin farsa judiciară, prin comedia doctorilor, prin neghiobia celor ce merg și vin pe drumurile publice. Așezați pe băncile din Camera deputaților iatăși pe legistatori, stîlpii regimului, care se cred poate descendenții legiștilor lui Filip cel Frumos și care sînt mult mai apropiați de achizitorii de bunuri naționale. Rămășițele bătăliilor Imperiului circulă printre ei cu un caracter ghioslic spectral. Daumier deschide pentru noi un Cabinet al Antichităților în care « Oamenii zilei » sînt puși la cazne cu o vervă și o autoritate care îi pironeste pentru totdeauna în tragi-comicul istoriei: Guizot, livid, autoritar, doctrinal și sinuos, toate la un loc; Thiers, cu gura larg despicată, cu ochii scrutători înapoia ochelarilor de notăraș, majestuos ca toți piticii, de departe pîrînd un vibrion parlamentar în redingotă și cravată albă, de aproape solid ca un butuc de

măslin și foarte bine legat; Dupin, țaran noduros, cu fruntea îngustă, cu fâlci de dulău, și atîția alții care se succed și se încrucișează de-a lungul opiniilor și partidelor; cei foarte vîrstnici, prăbușiți în senilitatea și în nădragii lor largi, dl. Arlépaire, suflîndu-și guturaiul senil într-o basma din bumbac; gloriile catedrei din facultate și de la tribună, Royer-Collard cu gîtul înfundat în cravată și bîțîindu-se în lînuri. Ludovic-Filip nu este doar faimoasa pară inventată de Philipon, ci Ludovic al XIV-lea devenit negustor de articole de modă la firma *Motanul cu mingea*. Mai bine decît oricine, Daumier a surprins acel aer de familie, această asemănare cu lucrarea în ceară a lui Antoine Benoît, de pildă, care scapă portrețiștilor oficiali și gravurilor de monezi. Regele cetățean are moliciunea cărnurilor unei femei bătrîne, privirea prudentă și pătrunzătoare a omului care, înainte de a fi rege al francezilor, a trebuit să înainteze cu șireată prudentă printre obstacolele și obscuritățile unei vremi care îi decima rasa. Simțim aici acea amară poezie istorică, una din trăsăturile geniale ale lui Daumier care, în timpul anului teribil, nu se mai exprimă prin satiră, ci prin gravitatea emoției. Dintre toate actele vieții publice, cele care l-au atras în modul cel mai constant, după fasturile parlamentare, sînt marile și micile instanțe judecătorești. El vede, în anchete și în procesele politice, pe omul investit cu demnitatea togii devenind agent al puterii, în rînd cu copoii și temnicerii domnului Delessert. Dar există o întreagă parte a operei sale în care Daumier, lăsînd la o parte politica, judecă după dreptul penal și civil. Chiar atunci cînd se refugiază în pictură, în zilele cînd opoziția este înfrîntă de dictatura imperială, se complăce în aceasta. În afară de limbuția și vanitatea avocatului, de răutățile lui de rival, de lacrimile de tragedian, în afară de mulțimea care ascultă și așteaptă, țeapănă de frică și de curiozitate, ceea ce îl izbește în aceste locuri ciudate unde oamenii arbitrează pasiunile, interesele, libertatea altor oameni, unde tună și fulgeră un gen literar demodat, mai este arida poezie a mediului, raza de soare desenînd un triunghi de lumină pe un perete prăfuit, mai este elocvența funebră a robelor negre și a dantelelor albe, mai este în sfîrșit contrastul între marile tribune ale apărării și umanitatea atît de diferită

și de adevărată a acuzaților, de la cocheta nelegiuită, corectă în atitudinea sa de falsă burgheză, pînă la biata femeie nenorocită. Procesul este pierdut, văduva iese plîngînd, trasă de băiețelul care strînge din dinți și grăbește pasul. Un avocat grozav și gras îi însoțește, umplînd cu rotunjimea și suficiența lui roba, însemn al meseriei. « Ați pierdut procesul, este adevărat... Dar trebuie că ați simțit o mare plăcere auzindu-mă pledînd ».

Dar burghezia nu este aici în întregime. Trebuie să mai socotim și oamenii cumsecade din Paris, locuitorii cu mobilier de acaju, trogloditii magazinului și teșghelei, trecătorul cu joben și îngîndurat de griji, burghezul la pescuit, avînd alături pe soția lui rebegită de frig, sub o ploaie neîndurătoare. Iată-l pe burghez la baie și osteologia lui de atlet obosit, pe care purtarea unor haine strîmte pare să fi lăsat o cută de neșters, și să-i fi imprimat deviațiuni muntoase. Iată-l pe burghez în tren, în sălile de așteptare sau pe peronul gărilor, lovit în față de lumina sinistră a felinarelor. El se îngheșuie în ciudate vagoane cu banchete, fără acoperiș, deschise din toate părțile bătăii vîntului, acrimii lipicioase a fumului: aceasta biciuește turma zăpăcită, înspăimîntată, mulțumită totuși, sub pălăriile sale nedespărțite.

În sfîrșit, mai este fauna interlopă a orașului, nomazii din depărtări, refugiații politici îmbrăcați în redingote cu brandenburguri, zeii vremelnici, inventatorii de sisteme și, iviți nu se știe de unde, Panurgii zdrențăroși ai noii lumi. Dintr-o dramă mediocră, Frédéric Lesmaître extrăsese un chip îngrijorător, reluat și modelat pe măsura geniului său instinctiv. Daumier pune stăpînire dintr-o dată pe această schiță scînteietoare a cîtorva seri de teatru, îi insuflă o viață mai vastă, îi dă drumul în lume lui Robert Macaire și credinciosului său Bertrand, Don Quijote și Sancho ai escrocheriei; el îi împopoțonează cu o sută de costume diferite, îi încredințează celor mai ciudate destine. Robert Macaire intră în pielea tuturor rolurilor, le comunică verva lui amară și bufonică; el este în același timp obiectul satirei și această satiră însăși. Este Jacques Colin, zis Inșeală Moartea, evadat din ocnă, al cărui bancher a devenit, sub trăsăturile unui diplomat spaniol. Însă în timp ce



DAUMIER

Oamenii justiției.

(Ați pierdut procesul, este adevărat)

1848

Balzac concentrează forțele personajului său și îl simplitică cu o măreție austeră, dîndu-i acea pecete de umanitate atît de adevărată, afecțiunea lui pentru Lucien, Daumier îl expune pe al său tuturor avatarurilor. Aceasta nu numai pentru că îi este necesar, ca procedeu de fixare și de interpretare, ci și pentru că vede în el mascarada aventurierului modern, născut din neorînduiala vremurilor, și care se strecoară prin toate fisurile, în confuzia claselor și în ineditul marilor afaceri. Fiecare epocă de destindere și de prăbușire îl vede renăscînd

și înmulțindu-se. El este o față eternă a infamiei vesele, însă este și umbra colțuroasă și mobilă a incertitudinilor și credulițărilor momentului.

Ce loc ocupă femeia în acest univers întunecat? Să nu căutați aici femeiușca lui Gavarni, deghizată, sveltă și grațioasă, parteneră a vreunui Clodoche uriaș și copilăros în cadrilul petrecerilor din Paris, acea pasăre de flacără și catifea, soră decăzută a îngerilor de pe frontispiciile romantice. Cea care se înalță sub ochii noștri este trista femelă fără vîrstă, istovită de truda casnică, zgripturoaica din pragul ușii, cu părul rar, cu fața tăbăcită ca a unui marinar; sînt maniacale după literatură, care se scoală noaptea și se frămîntă în camera conjugală, în căutarea rîndurilor de efect; cumetrele doritoare de bîrfă, femeile care provoacă divorțuri, insetate de dezastrul căsătoriilor. Cîteodată, cu fața pe jumătate ascunsă sub boneta cu boruri largi, la brațul unui soț absurd, se profilează o ființă fermecătoare, plămădită de grațiile și modelele din acel an și respirînd feminitatea. Însă Daumier vede femeia cu măreție cînd o transfigurează în Republică maternă sau cînd o arată încovoiată sub maldărul de rufe ude și urcînd treptele strîmte care unesc cheiul d'Anjou cu malul apei.

Pătrundem atunci într-un univers recules, în care luptătorul depune armele și se lasă în voia unei contemporanii pline de duioșie. Trec prin fața lui ființe omenești care nu-și mai aruncă cuvintele unui text, oameni tăcuți cărora le lipsesc cuvintele, pentru că nu mai au nevoie de cuvinte și pentru că totul în ei radiază de o elocvență tainică, de o misterioasă poezie. Daumier îi privește trăind pe cei sărmani, pe dascălii de țară în picioare lângă armonium, cîntînd cu gura larg deschisă, ca și cum ar bea un vin ușor, pe saltimbanci, meșteri în scamatorii de bîlci, de plăceri în aer liber, pe luptătorii îmbătrîniți în bătălii, asemănători în același timp unor zei vîrstnici și unor băieși, în sfîrșit pe călătorii de la clasa a treia, în vagonul lor tare de lemn, care grupează față în față plictiseală, praf și istovire, vîrstele și destinele bărbaților truditori, ale femeilor truditoare.

Iată că reapare în fața ochilor noștri, după două veacuri, țărancă lui Le Nain, gravă, tăcută și încordată, ca o statuie de catedrală, imagine a înverșunărilor pașnice, a zilelor uzate încet. Dar istoria are altă lumină, ea a

devenit mai sumbră și mai patetică. Daumier nu are nimic dintr-un ideolog sau dintr-un visător social, arma lui nu este teoria, ci linia, tușa, cuvîntul. El aparține totuși acelei familii spirituale și acelei generații de francezi care, chiar sub aparențele imensei farse și ale satirei, au îndrăgit omul, au luat parte la mizeriile și curajul poporului. Femeia săracă, nemișcată sub glugă, cu mîinile strînse pe toarta coșului, nu este o ilustrație a *Călătoriei în Icaria*, ea este mai presus de pasiunile și doctrinele unui grup, este pătrunsă de o măreție frustă, de o pasivitate seculară. O mișcare frenetică, o poftă lacomă pune stăpînire pe personajele din *Supa*, unul din desenele lui Daumier în care viața circulă cu cea mai mare înflăcărare: ea pare să încaiere formele, nu pentru împărțirea unui tain aburind, ci pentru o încleștare furioasă, bărbatul aruncat înainte ca o fiară gata de luptă, femeia deschizînd gura pentru o chemare la luptă și strîngîndu-și micuțul atîrnat de sînu-i greu. Dimpotrivă, o resemnare grea îndoaie spinarea și apasă mersul *Emigranților*, onoare a sculpturii franceze din secolul al XIX-lea. Simți aici trăind din nou acel simț al modernității epice care îl obseda deja pe Géricault în clipa cînd îi cădea penelul din mîini. Nu vorbesc de emoția gravă și ascunsă, ci de acea genială aptitudine de a desprinde măreția faptului contemporan, de a surprinde episodul pentru a-l înălța în planul său în istoria generală a omului. Acest lucru este deja perceptibil la pamfletar. Și fără îndoială că prin aceasta Daumier, mai mult decît De Camps, anecdotier savuros, a precedat și pregătit pe pictorii de la Patruzeci și opt. Aruncînd jos din pat cadavrul în cămașă al omului sugrumat, arătînd picioare, pulpe de un adevăr înspăimîntător, evocînd cu forță sinistru poezie a obiectelor vulgare, sulul vărgat de la căpătîi, exact, judiciar ca o dovadă de culpabilitate, nu îl anunță el oare pe Gustave Courbet?

Iată universul lui Daumier, sau mai curînd unele aspecte ale acestuia, care ne fac să cunoaștem cîteva însușiri superioare ale omului însuși, amploarea studiului său forța cu care el știe să dea particularului și clipei trecătoare o semnificație generală și durabilă, accentul popular și universal al comicului său, inteligibil de pretutindeni ca și acela al lui Molière, în fine amărăciunea sa generoasă și bunătațe. Este îndeașuns să spunem că

aparține unei linii bărbătești, în opoziție cu atîția maestri delicioși, înzestrați cu farmecul cel mai dezmiardător pînă și în cinism, pe care îl poartă ca pe o însușire. Care este însă secretul autorității sale, și cum se face că ea se exercită asupra noastră cu atîta forță, în vreme ce trecătorii din istorie și de pe stradă s-au îndepărtat de noi, în vreme ce pulberea anilor a netezit agitațiile opiniei și de abia mai recunoaștem modurile de a trăi și deprinderile de limbaj?

Litograf, pictor și sculptor, Daumier este un admirabil poet al formei. Acest cronicar al « faptului divers din Paris », acest grafician de la *Caricature* și de la *Chari-rari*, o vede epică, adică omenească și supraomenească. Ea dobîndește sub mîna lui acest dublu dar, o energie înflăcărată, o stabilitate masivă. Ea este întotdeauna simțită și redată cu măreție, chiar atunci cînd este o siluetă sau o figurină. Burghezii săi, prin soliditatea țesăturii musculare, prin echilibrul maselor, se atașează la antica familie a eroilor Italiei. Aceasta este părerea, atît de perspicace, a lui Balzac, care zicea despre Daumier că avea în el ceva din Michelangelo. În postavul negru și rufăria scrobită, chiar dacă sînt ologi, burtoși sau bolnavi de bună, diformitățile lor mai au încă ceva herculean. Mîna de fier a lui Daumier îi înhață de guler nu în momentul cînd le înflorește tinerețea, ci mai degrabă în înfățișarea tocită de pe la cincizeci de ani. Uneori acești atleți obosiți și îndoliați își azvîrlă departe boarfele și se încleștează în lupte inversunate. Cît de mult i-a îndrăgit Daumier pe acești luptători pe care i-a văzut pe arena circurilor din bîlciuri și pe care îi înlanțuie, îi încordează unul împotriva altuia, într-o lîiadă de mahalal! Linia zboară și se multiplică în jurul aparențelor mobile, ca o rețea care captează mișcarea fără s-o întrerupă. Forma se naște nu dintr-o hotărîre a spiritului care alege un profil dintr-o sută, ci dintr-o pasionată juxtapunere a tuturor acestor profiluri în spațiu. Astfel, în paginile sale de studii schițate în grabă, campionul de duminică seara și imblinzitorul de cai au împrejurul lor și în ei înșiși unduirea vitalității lor. Cîteva valori de umbră foarte transparente le accentuează reliefurile și consistența. Dar aceste mijloace nu sînt suficiente litografului și pictorului. Îi trebuie un mediu dens, profund, în care forma să se instaleze din plin. Daumier renunță la

farmecul crochiului, în care excelează atîția litografi romantici; el vede compact și violent. Multă vreme semenii lui mai în vîrstă și contemporanii săi au rătăcit pe urma lui Carle Vernet în gama griurilor frumoase, chiar și Géricault. Daumier cunoaște aceste delicate secrete: vedem aceasta cînd analizăm seria *Parlamentarilor* din iulie, precum și colecția măștilor înzestrate cu blazoane care a precedat-o în *Caricatura*, la începutul carierei sale. Acești monștri sînt foarte subtil modulați. Dar dacă procurorul general Persil, Charles de Lameth sau domnul d'Argout exercită asupra noastră o autoritate atît de imperioasă, aceasta se datorește unor prestigii mai îndrăznețe, unei retopiri a măștii umane. Asemenea chipuri par să fi fost gravate într-o materie inedită de cîte un zeu brutal și batjocoritor.

Într-adevăr Daumier interpune între realitate și creionul său creaturi noi pe care le-a modelat asemenea personajelor unui guignol de groază. Ai zice că au fost cioplite ca acele stînci din munți care prezintă o tristă și halucinantă asemănare cu omul și îndelung contemplate de turiști. Aceste măști de pămînt (conservate de familia Philipon) ne fac să ne gîndim în același timp la statuele teratologice din Asia Mică elenistică și la eboșele lui Rodin. Ele accentuează peste măsură volumele caracteristice, nasurile imense, așintite ca pîntenii, fălcile de gorilă, oasele purtînd cărnurile așa cum un cuier poartă o draperie. Conflictul dintre om și animal se conturează cu o sinistră forță de obsesie în această menajerie. Cînd vine seara, Daumier se așază cu ea la lumina lămpii. Atunci dramaturgia umbrelor pune stăpînire pe ea. Masele aplecate în afară înzecesc intensitatea nuanțelor de negru pe care le proiectează sub ele, orbitele devin cratere, ridurile nu mai sînt scurtele încrețituri ale oboselii sau sinuoasele fisuri ale vîrstei, ci rîpi brădate de furia elementelor. Surprindem aici secretul unei transpuneri, și astăzi discutate, care îl alătură pe Daumier de toți sublimii halucinați ai lămpii, pe urma lui Tintoretto și a lui Rembrandt. El se dezvăluie aici ca meșteșugarul multiplu al unei combinații tehnice în care intervin totodată desenatorul, sculptorul și, prin bogăția efectului, pictorul. El nu ne pune sub ochi sîințe palide, copiate sub lumina gălbejită a unei săli parlamentare, ci sîințe nocturne plămădite de mîinile

ale, deșteptate la viață sub o licărire neliniștitoare. Noaptea și flacăra aceasta mi se pare că le regăsim în cea mai mare parte a litografiilor lui Daumier, chiar atunci când mășile și staturile se detașează pe un fond arid. Mai mult, citim aici nevoia de a lua forma în mâinile sale, de a o hrăni, de a o implini, de a-i da maximum de plenitudine și vigoare. În această privință, este mare sculptor, continuator al lui Géricault, ale cărui machete sînt cunoscute. Ca și el, Daumier este stăpînit de instinctul de a-l împinge pe om la paroxismul său, pînă la limitele fiarei: admiratorul *Sabinelor* se oprește la atletul dezbrăcat, la sclavul negru; pamfletarul merge pînă la capăt, căci el este fiziologul monștrilor. Baza concentrată a liniei sale de studiu i-a dezvăluit întreaga bestialitate care freacă sub structura fețelor și care se agită în umbre. Umbre solemne ale litografiilor lui Daumier, negrii ale robilor juriștilor asemănătoare unor draperii mortuare, sumbră înveșmîntare a mulțimilor moderne sortite unui doliu etern, întunecimi de pivniță întretăiate de o lumină neașteptată și cretoasă în adîncul temnițelor în care sînt interogați acuzații Procesului din aprilie, lupte dintre o umbră mișcătoare și un soare fix în cel mai sfîșietor clarobscur al secolului. Nu căutați aici culorile vii ale lui Decamps, pitorescul său destul de febril, materia sa slabă, nici prețioasa virtuozitate a lui Gavarni. Și unul și altul au fost cu siguranță doi poeți ai artei lor, mai ales Gavarni, a cărui sensibilitate optică, finețea aleasă în discernămintul și expresia valorilor au atîtă farmec, dar la modul minor. Daumier este mai vast, mai categoric și poate mai concis. În cele mai frumoase pagini ale sale, în timp ce amplifică forma pînă la colosal, iar spune că reduce din modelul, pentru a da volumelor întreaga lor elocvență. Astfel, acest ilustrator de foi volante se mișcă într-o veșnică atmosferă de măreție.

Nu avem aici principiile și modul de organizare ale artei sale picturale? Lumina apare ca o forță dublă: ea construiește masele și instalează efectul. Departe de a fi tot astfel în arta romantică, unde, dimpotrivă, vedem adeseori picturi de efect viguroase, pline doar de forme mai mult scînteietoare decît solide. Este admirabil de văzut lumina acționînd la Daumier, nu numai ca un fluid magic, dar ca o energie creatoare. Ea ordonează

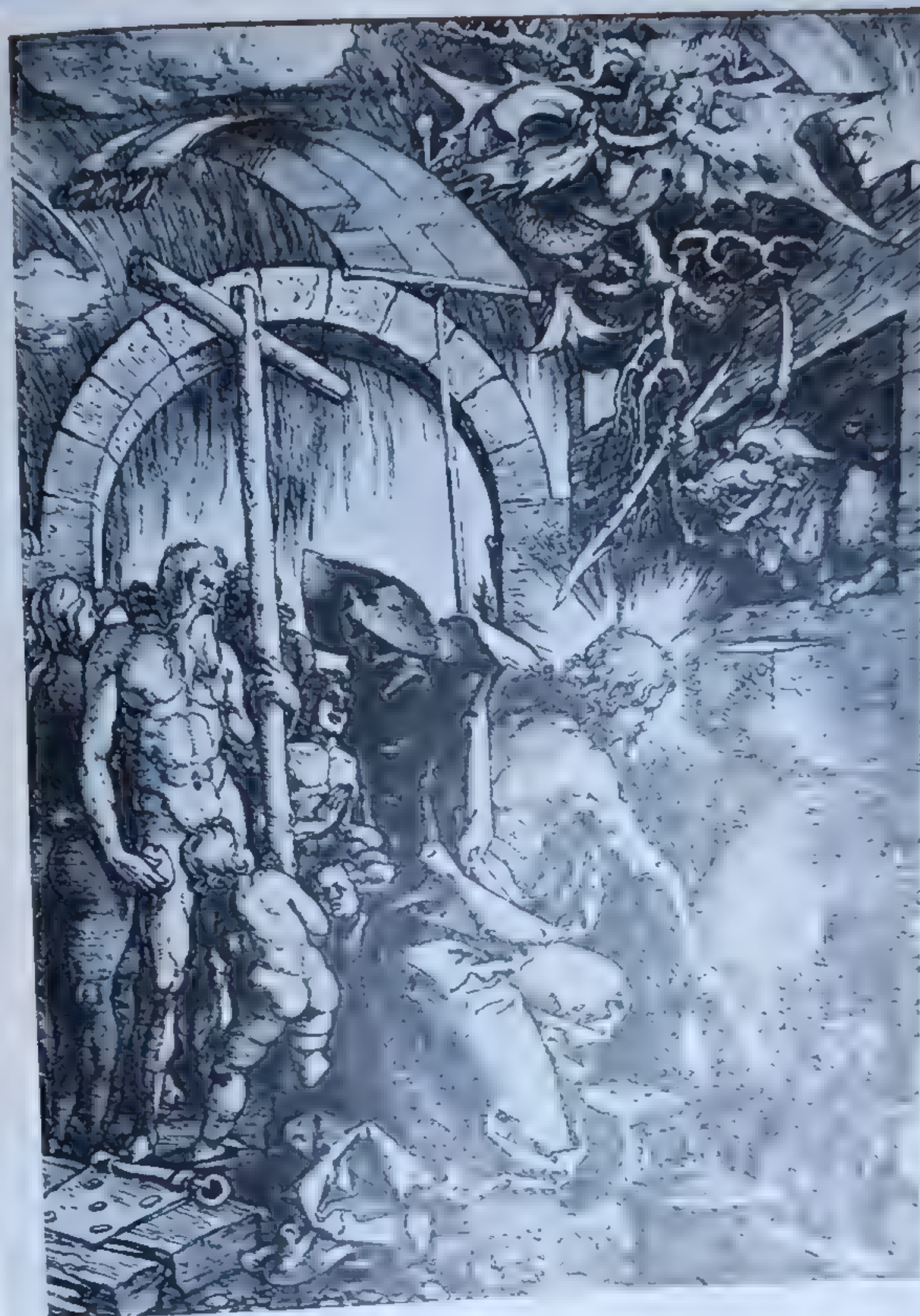
compoziția și, în același timp, conferă viață intensă ființelor și lucrurilor. Ea ne face să simțim că spațiul unui tablou nu ar putea fi spațiul adevărat, ci un mediu mai intens și mai strălucitor, în care aparențele dobîndesc o calitate nouă, ca și cum ar fi fost turnate dintr-o dată în umbră și în lumină. Binefacerea îndelungatelor lucrări în împărăția albului și negrului se citește încă în această materie aurită. Legătura care unește pictura lui Daumier cu litografiile și sculpturile sale este de același ordin cu cea care unește pictura lui Rembrandt cu gravurile sale în acuaforte. Dar Rembrandt, cu autoritatea meseriei și constanta frumusețe a petei, este un extraordinar meșteșugar de semitente, de licăriri rătăcitoare, de reflexe și catifelări. Daumier vede mai simplu și mai sobru. Nu există nimb în jurul sursei luminoase, a cărei rază directă o atînge asupra muritorilor din visurile sale; el nu a așîțat o flacăra supranaturală. Cunoaște virtutea aceluia soare de pe străzi, care decupează combinații ciudate, care pune tuze de o strălucitoare tristețe pe repausul saltimbancilor istoviți; el îndrăgește apusul prevestitor de furtună care aurește, înapoia femeii cărînd rufăria, casele înalte de pe cheiurile Parisului cu acel clarobscur de argint, care, în prăvălia negustorului de stampe, trezește în jurul amatorului căldura sanghinelor atîrnate de perete, nota fumurie a desenelor vechi și ecoul confidențial al marginilor albe. O dată, ființa omenească se desprinde ca o umbră pe un fond luminos, însă un reflex se agață de vreo proeminență, luminează cu mai multă forță un element sau un accesoriu al persoanei sale; altă dată, lumina o lovește drept în față, drept în piept, ca un adversar; fierarul este asaltat de flacăra forjei; avocatul pledant este răvășit de aspra lumină a sălii tribunalului. Nici o putere nu e mai emoționantă decît această lumină. Ea face să șișnească din adîncuri drama vieților omenești, se așază pe chipuri ca masca neînduplecată a adevărului, izbește brațul sau mîna pentru a sublinia gestul, lasă într-o umbră milostivă capetele aplecate, corpurile îngreuiate ale celor care trudes.

Tuza care prinde această umbră și această lumină le încorporează uneia din cele mai frumoase materii de pictor care au fost vreodată, grasă, solidă, fără truculență inutilă, și care prinde forma dintr-o dată. Mîna care o

plămuită este tot aceea a omului care frământă lutul, nerăbdător să dea mai multă consistență și greutate figuranților comediei. Ea nu se pierde în fluidități curgătoare, în frotiuri sclipitoare. Fiecare operă este un bloc ale cărei părți sînt inseparabile, și poate că după acest caracter se recunoaște adevărata pictură. Un tablou nu este o colecție de obiecte dispuse armonios, ci un mic univers complet, al cărui început și sfîrșit sînt la fel de ascunse. O lege, analogă aceleia care menține captive și reține energiile ascunse în masele din jurul nostru, asigură tainica densitate a unei opere pictate. Vom înțelege mai bine acest lucru dacă îl vom compara pe Daumier cu măruntele imagini la modă sub al doilea imperiu, rămășiță pestriță a romantismului. Pictura este aici forță constructivă și nu agrement de suprafață. Valoarea, forma, tonul se nasc din aceeași voință și sub aceeași tușă a pensulei, ca sub degetele sculptorului. Dar această unitate, această plenitudine nu sînt încărcate cu o greutate monotonă. Materia relevă viața a cărei păstrătoare este prin varietatea unui meșteșug liber și puternic, care cînd învăluie ființa sau obiectul cu o mîngîiere onctuoasă, cînd se limitează la cîteva planuri scurte, de cel mai intens laconism. El se îndepărtează de practica lui Courbet, a cărui substanță este analogă, dar nu și tușa, adesea porfirizată de cușitul de paletă. Se apropie de prima perioadă a lui Millet, poate cu un consum mai mic de pastă. Amîndoi aveau același sentiment al măreției ființelor, al însemnătății omului pe pămînt, a frumuseții formelor diferențiate de o lumină și de o umbră de artă statuară. Poate aparțineau aceleiași familii de spirite, căci emoția lor în fața existenței este deseori de aceeași calitate. Însă, retras în singurătate, între pădure și cîmpie, țăranul din Grouchy devine cititorul asiduă al Bibliei, a cărei gravitate sălbatică răsună în epopeea sa rustică, în timp ce marsiliezu, devenit și rămas cetățean al Parisului, continuă să fie, cu foarte rare excepții, credincios omului mulțimilor. El este pentru totdeauna stăpînit de o puternică febră care, chiar în cele mai mărețe echilibrări, face să vibreze forma, o subliniază cu accente, îi conferă causticitatea și mobilitatea unei vieți pline de căldură. Un fel de pace încrămășată învăluie cerul, pămîntul, satul și pe sateanul lui Millet. Schimbarea imensă a cetăților sălășliu-

iește în eroii lui Daumier și îi străbate cu unduiri vibrînde. În liniștea opoziției ca și în reculegerea ultimilor săi ani, Daumier caută și atinge totuși acea seninătate melancolică — privilegiul și recompensa marilor spirite după înverzunarea luptei. În zilele în care voga secolului al XVIII-lea reînvie mitologia galantă și păgînismul de operetă, el evocă pe zeii visurilor sale, atletici și triști, înfierbîntați încă, iar putea spune, de lupta împotriva titanilor, trezește într-o noapte cu reflexe roșiatice, carnația luminoasă a femeilor urmărite de fauni, veselie formidabilă a lui Silene și a complicilor săi, băutori divini. Călăul politicianilor orleaniști devine prietenul visător al lui Cervantes și al lui La Fontaine. El înalță pe biata lui mîrșoagă manechinul de fier vechi cu suflet de foc și, alături de el, pe un măgar de țară, pe burtosul filozof, masca neliniștită și hilară a lui Sancho. În aceste mohorîte peisaje cioplite în chiar rămășițele unui catolicism, sub un cer tragicomic, Daumier își exprimă pe marginea lui Don Quijote ironia, simpatia ascunsă. Don Quijote și scutierul său, acești vagabonzi ai cavaleriei, aparțin aceleiași rase ca și saltimbancii a căror vervă de bălci risipește, răcnind și gesticulînd, fanterzia, lirismul și înțelepciunea străzii, și care ațipesc, frînți de oboseală, în birlogul lor de pînă vopsită, ca cei doi cavaleri răătăcitori pe marginea unui drum, în strălucirea apusului. Din aceste picturi de Daumier, de un sentiment atît de larg, atît de sever, ca și din desenele sale, în acord atît de strîns cu ele, a putut fi văzută pentru prima oară o vastă serie la expoziția organizată în 1878 la Durand-Ruel, sub președinția de onoare a lui Victor Hugo. Ea a avut puțini vizitatori. Mai mult decît plăcerile Parisului, mai mult decît acea studentina andaluză la care publicul, ne zic biografi, alerga să asculte niște ghitare mediocre, răspunzător de această indiferență, este în primul rînd spiritul vremii. Eu am arătat cîteva din trăsăturile acestuia și adaug că rareori arta Saloanelor a fost, în ansamblul ei, mai mediocră, încărcată cu picturi patriotice, cu peisaje șterse, suită foarte diluată a poetului Daubigny, anecdote plate și virtuozități de școală. Oamenii de la 1863 erau încă aspru combătuți, oamenii de la '48 uitați sau suspecti. Courbet murise în exil pentru că îndrăznise să execute ceea ce republicanii, ajunși la putere, revendicaseră în gura mare sub imperiu

Energiceii poezii a realismului, răsunînd încă de tumuluri și bătălii, îi urmasse sentimentalismul rustic și o filantropie în idile. Se ajungea de asemenea la pictura luminoasă, iar Bastien-Lepage amăgea. Totul, la Daumier, respira o înflăcărare prea puternică, acest vin era prea aspru și prea generos. Daumier suferea de asemenea de aceea inferioritate, hotărîtoare la Paris, de a fi puternic definit în memoria oamenilor și de a face să răsară din ea o dată cu silabele patronimului său, legiunile de personaje de la *Charivari*. Ele îl înconjurau, nu putea să scape de ele. Cînd aproape în fiecare zi, cu o consecvență nedeșmințită, s'a făurit cu aceeași ștanță efigia renumelui său, nu avem dreptul să modificăm inscripția și să scriem Daumier pictor, în loc de Daumier caricaturist. Și de altfel numele său nu i uzase oare gloria? Cum așa, mai trăia? Fiecare generație se grăbește să se descotorosească de oamenii săi bătrîni și merge să-și caute alți eroi printre umbre. Poate că o perioadă de uitare este necesară celor cu adevărat mari. Aceasta s'a adevărit la centenala din 1900, care ni i-a dat de asemenea pe Chassériau și Trutat. Daumier aparține de acum înainte nu preferințelor efemere ale unui grup, ci istoriei geniului francez. Este adevărat că mai mulți pictori în viață, de mîndră rasă, l-au îndrăgit în mod deosebit; dar chiar dacă urme ale exemplului său se regăsesc în personalitatea talentului lor, el depășește acest orizont. El poartă în inima și în arta sa două virtuți de care noi sîntem crud lipsiți: simțul misterului și acel instinct eroic care nu este lipsit de afecțiune umană. Prin aceasta el va rămîne încă multă vreme de neînțeles celor ce au format spiritul boulevardier, spumă ușoară care strălucește și pierie pe oceanul Parisului. Prin aceasta, arta sa, fără îndoială unică în istoria Franței, continuă pe Rabelais prin Balzac și îl alătură dinastiei maeștrilor spiritului francez.



DÜRER.
Patimile. Coborîrea în Iernu
1510

DÜRER
Căvalerul, moartea și diavolul.
1513



DÜRER.
Adam și Eva
1504



DÜRER.
Nemesis.
Către 1501—1503.

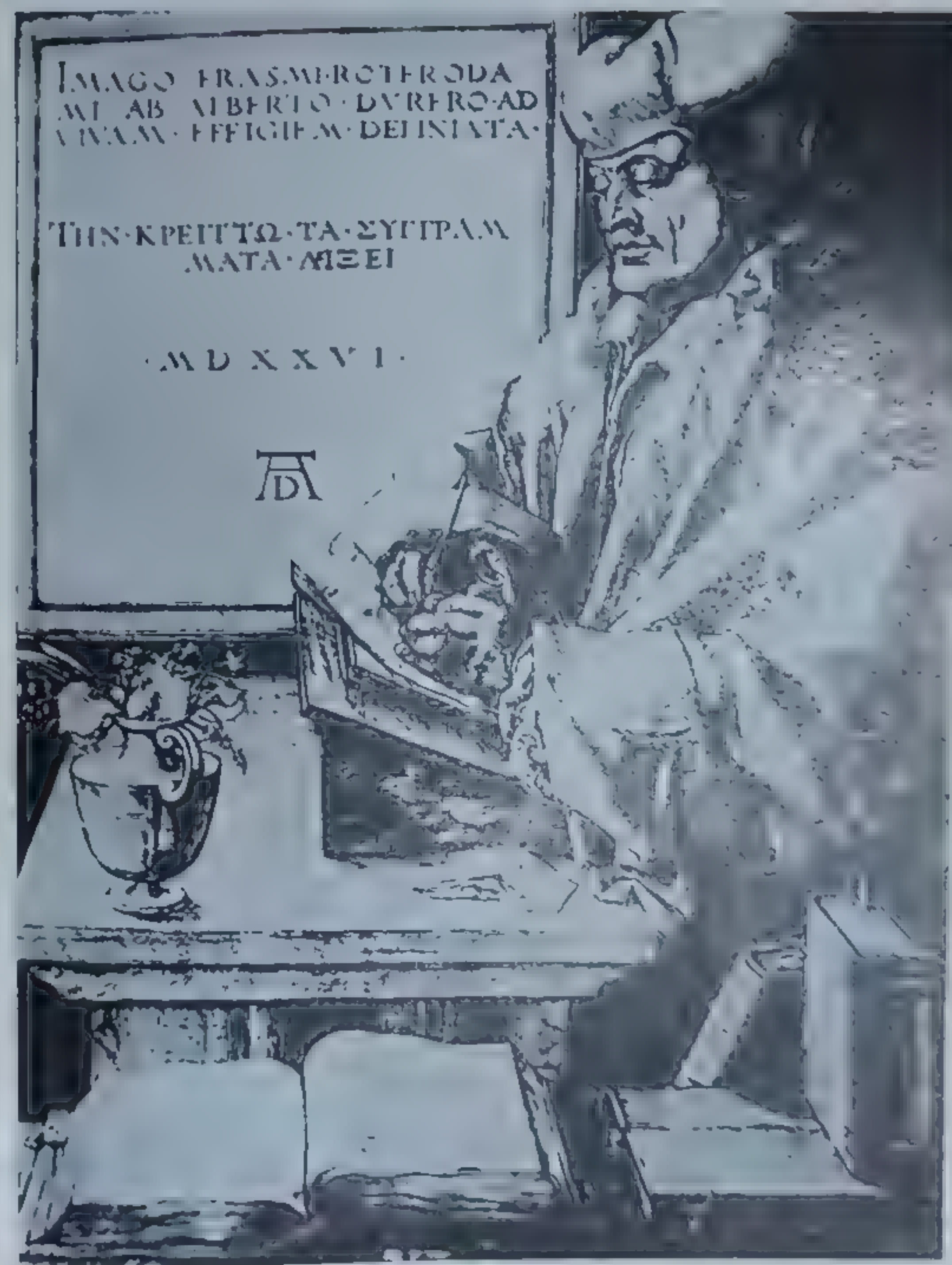


DÜRER.
Melancholy.
1514.



DÜRER.
Vrăjitoarele
(Cele patru nuduri de femeie).
1497

DÜRER.
Portretul lui Erasmi
1520

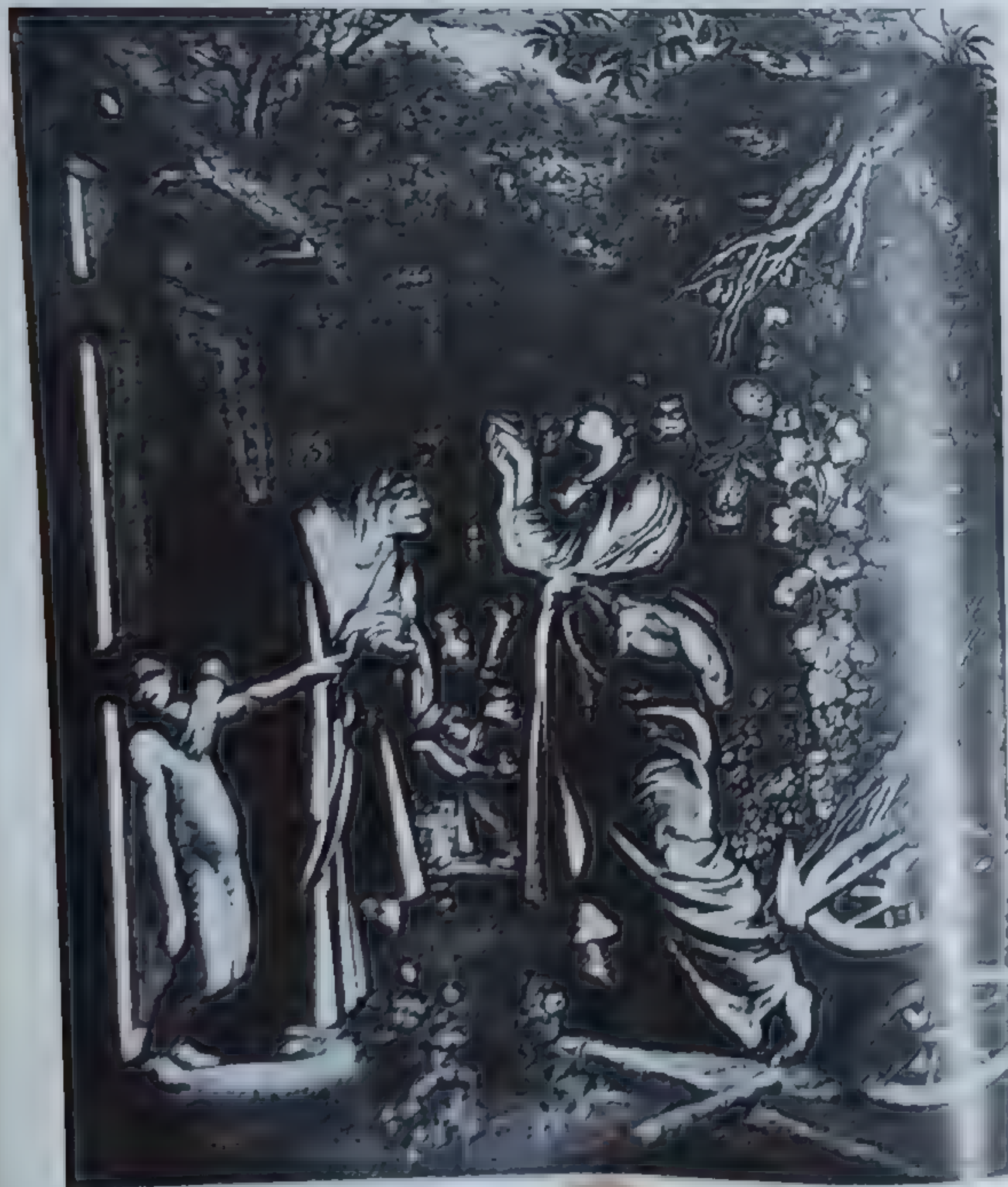


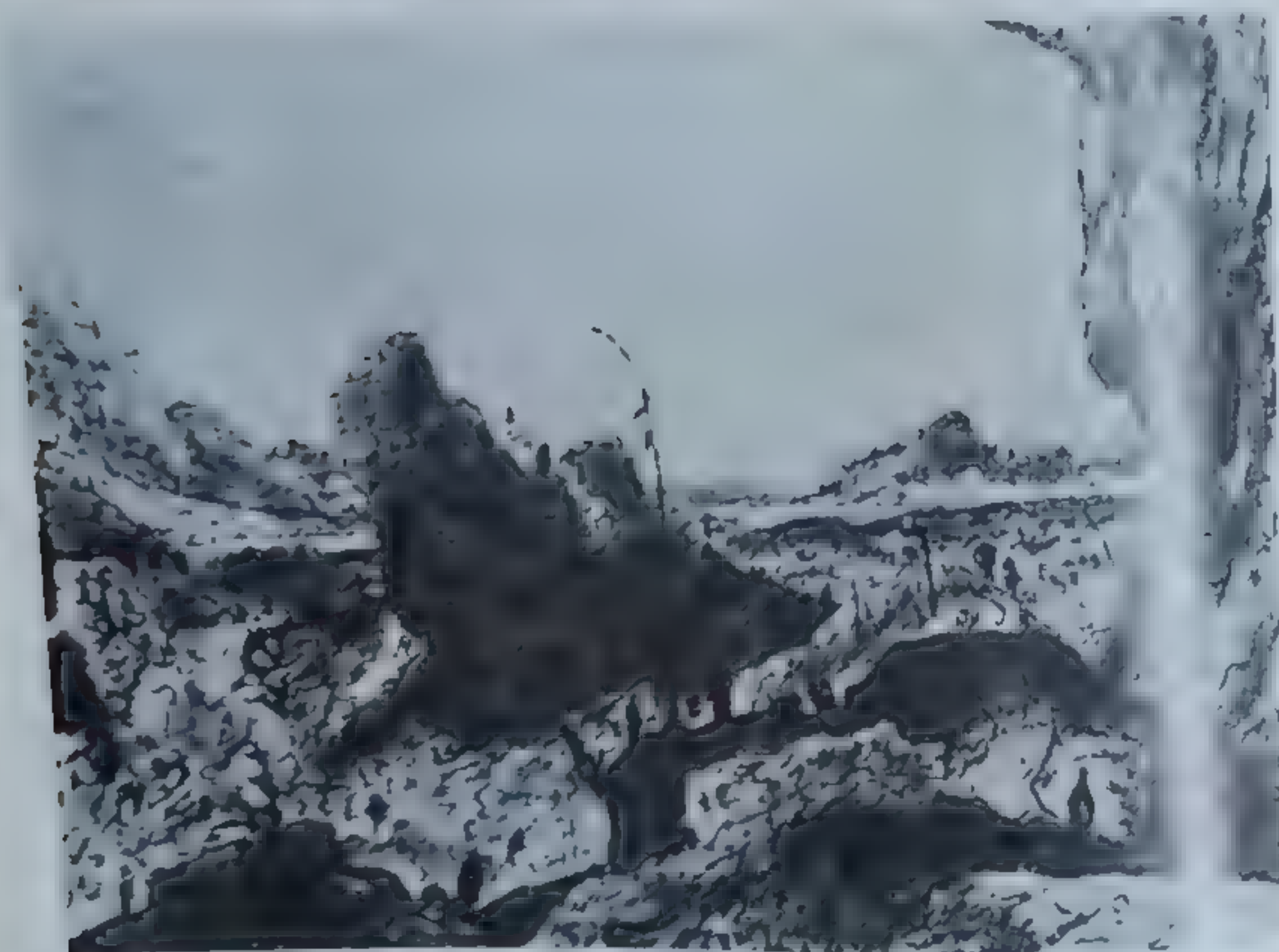


ADAM ELSHEIMER.
Tobias și îngerul.

HENDRICK GOUDT.
Luarea în deridere a zeiței Ceres,
după Elsheimer

ADAM ELSHEIMER.
Luarea în deridere a zeiței Ceres.

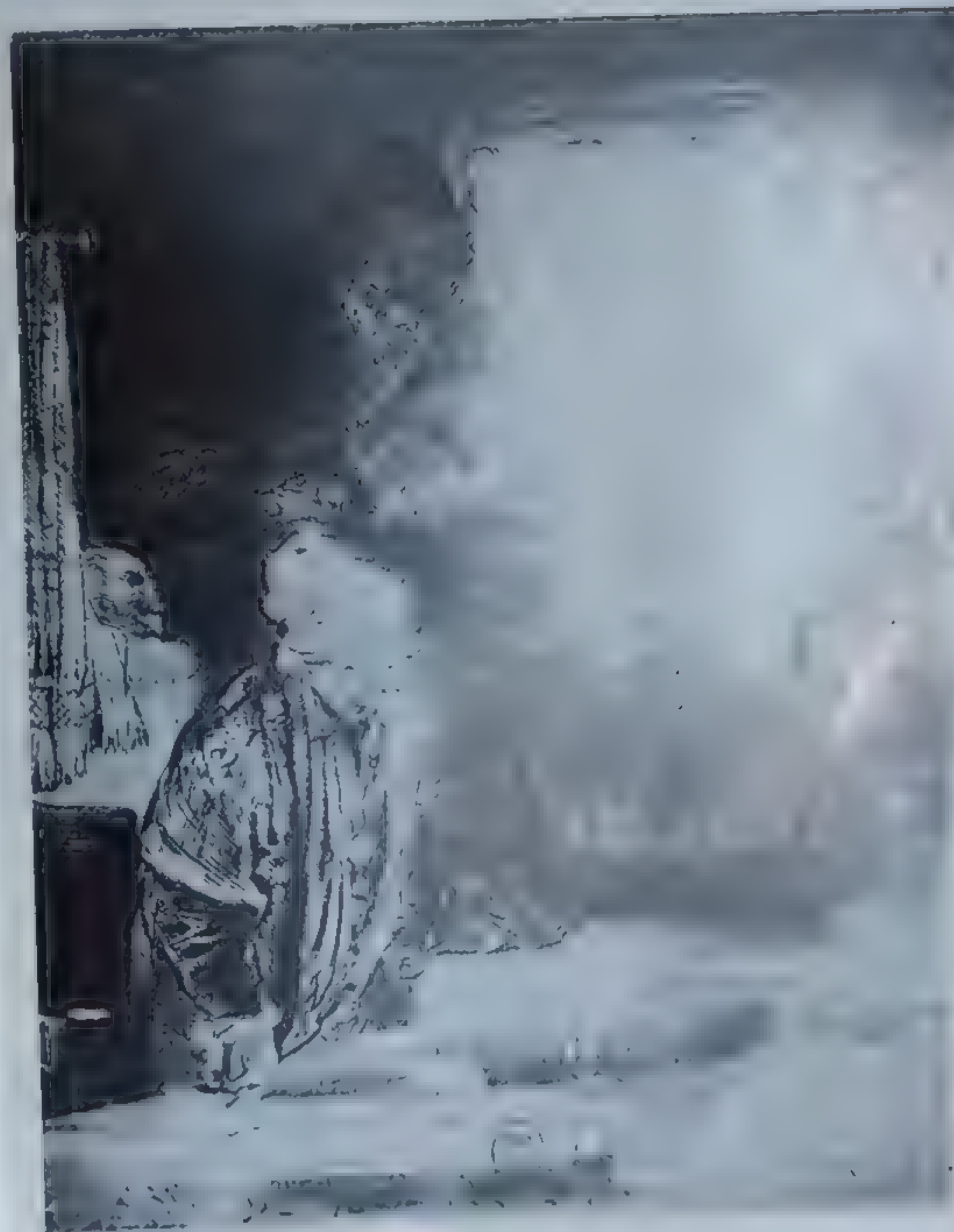




HERCULES SEGHERS
Tobias și îngerul

HERCULES SEGHERS
Peisaj stîncos cu un om plînd

REMBRANDT.
Doctor Faustus.
1652





REMBRANDT
Cristos vindecind bolnavii
Pietra de la sută de guldeni
1647



REMBRANDT
Pietra — trei guldeni



REMBRANDT
Cele trei cruci
1647

REMBRANDT.
Cerșetori primind pomană.
1648.



REMBRANDT
Micul mormint
(Cristos predicând)

REMBRANDT.
Sinagoga
1648

REMBRANDT.
Sfinta Familie
(Fecioara cu pisica)
1654



REMBRANDT.
Portretul orfevrului Janus Lutma.
1656.



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE.
Sărbătoria lui Pan.
1648.



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVISE.
Diogene și lampa sa.





ANDREA CASTIGLIONE GENOVESI.
Descoperirea rămășițelor pămîntesti
ale sfinților Petru și Pavel

ANDREA CASTIGLIONE GENOVESI.



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE.
Pălăria orientală



BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESI
Melancolia

GIAMBATTISTA TIEPOLO.
Capricii



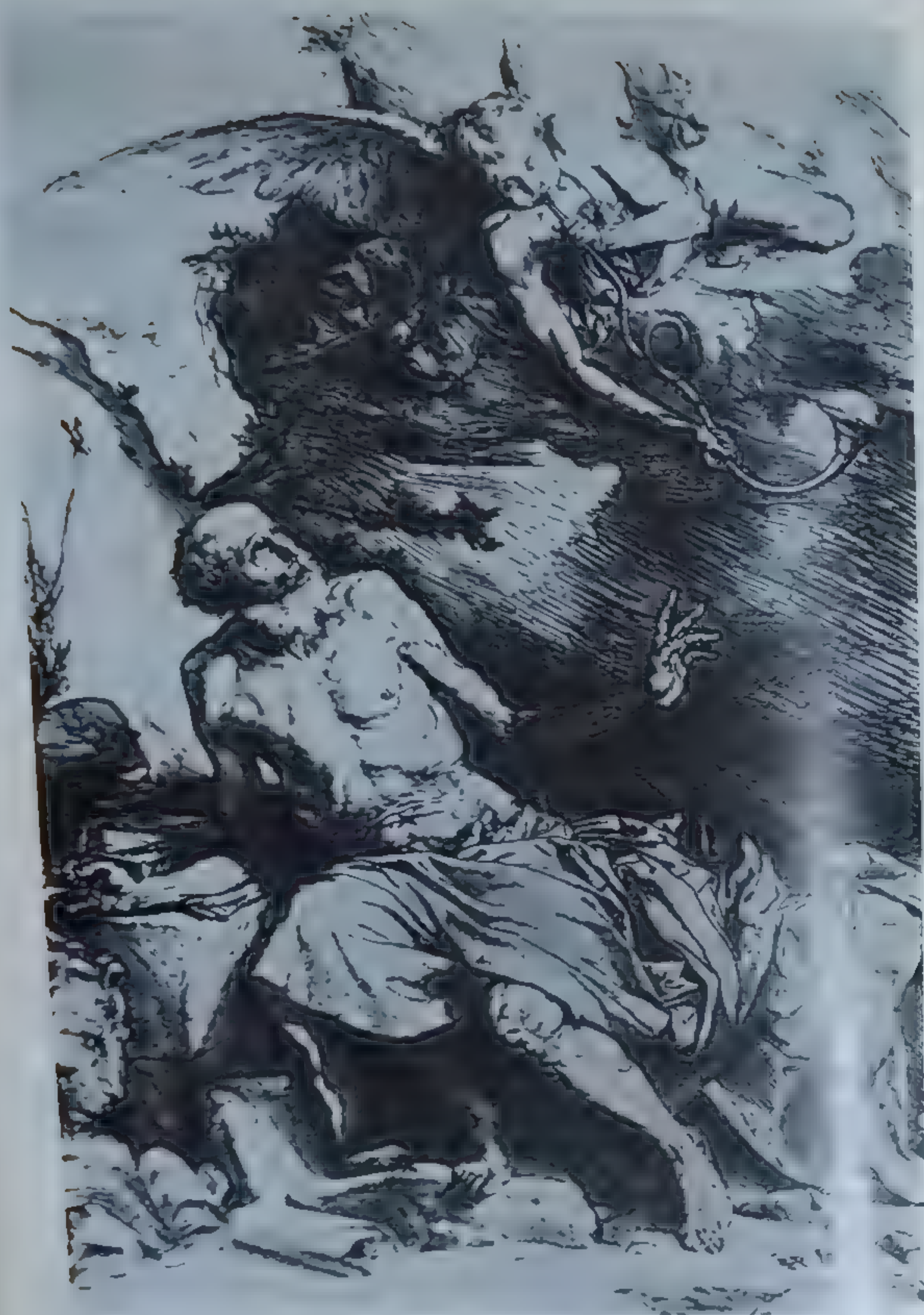


GIAMBATTISTA TILPOLO
Răspunsurile morții

GIAMBATTISTA TILPOLO
Horoscopul tânărului războinic



GIOVANNI DOMENICO TILPOLO
Via Crucis: A gasea oprii
Sfânta Veronica șterge fața lui Isus

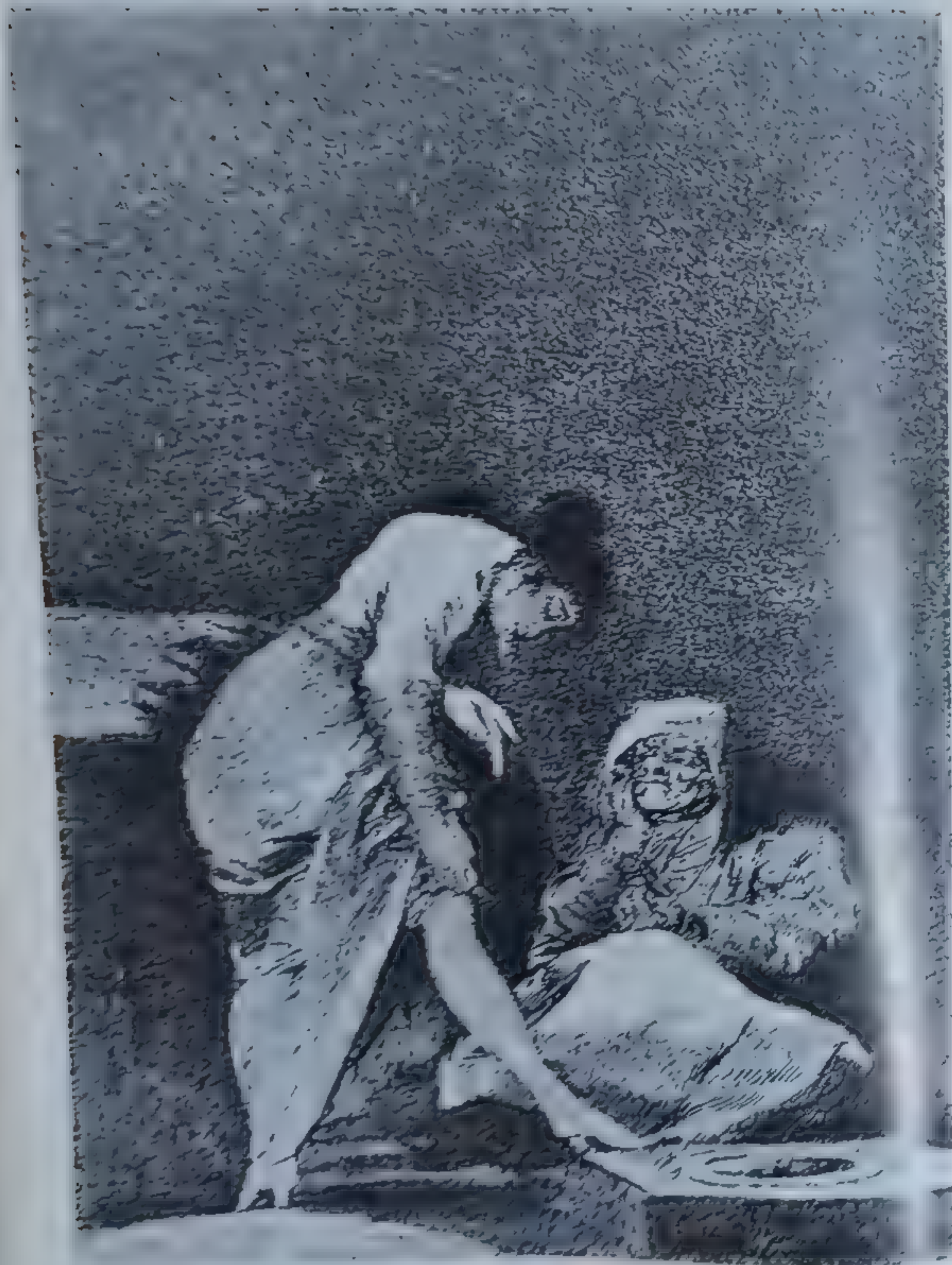


RIBERA,
Sfintul Ieronim

GOYA,
Capricii.
Frumoase sfaturi!

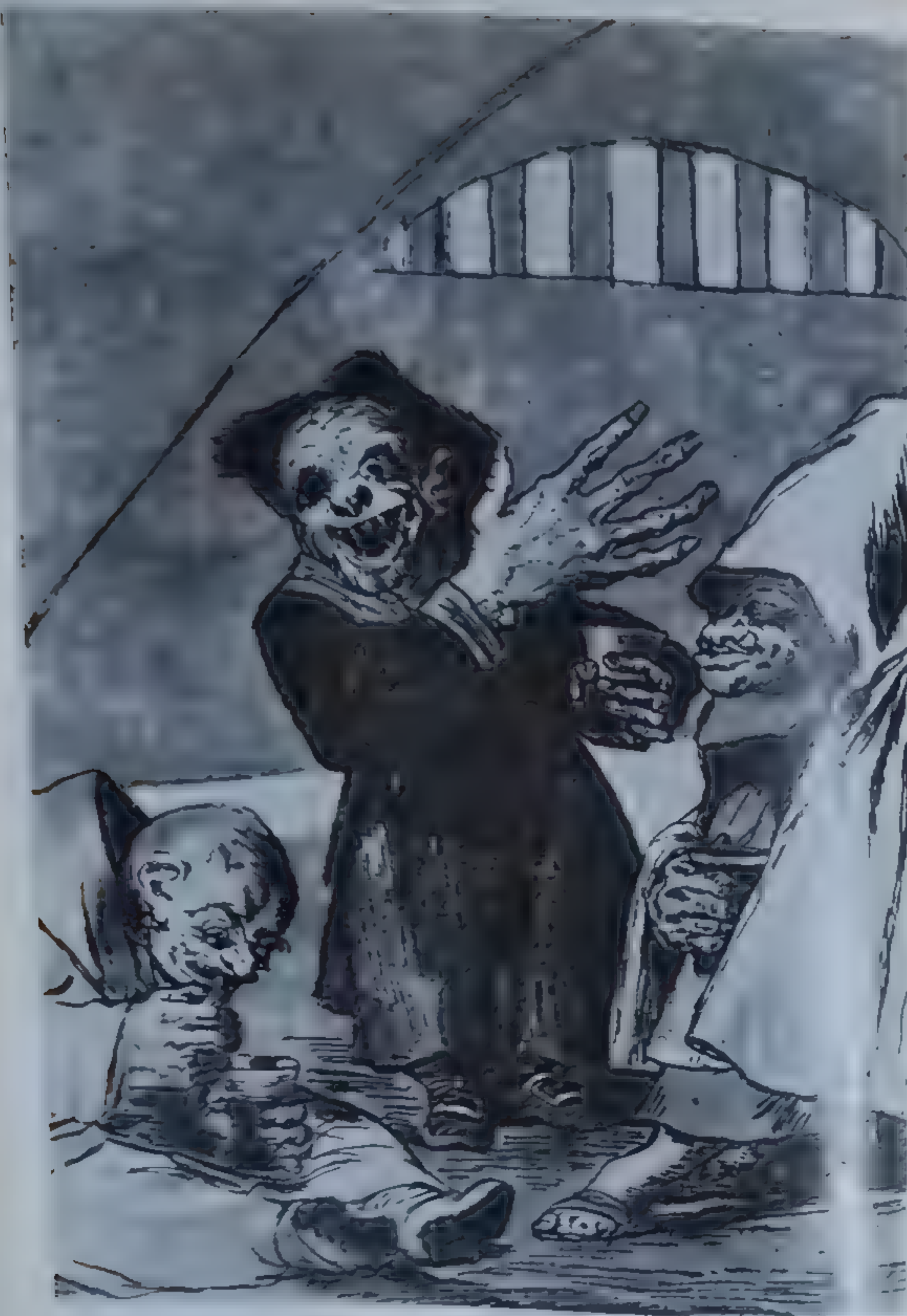


GOYA.
Capricii.
Ciorapul bine întins (Bien tirada está)



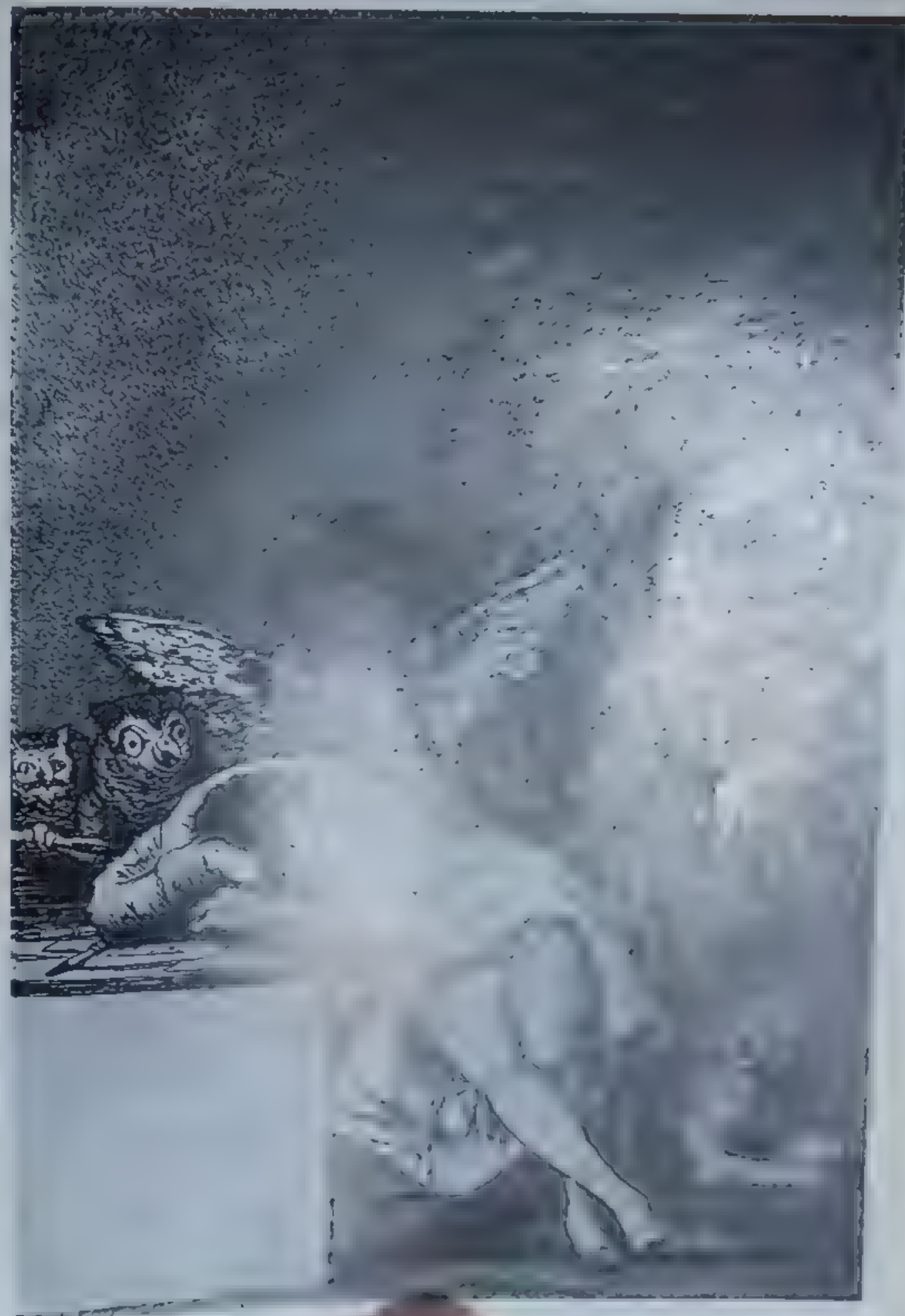
GOYA.
Capricii.
Ce cloce de aur! (Those golden clumps!)





GOYA.
Capriccio.
Sogni.

GOYA.
Capriccio.
Somnolus ratiōis producit monstra.





GOYA
Dezastrele războiului
Ce să faci mai mult?

GOYA
Tauromahia
Canalie cu lănci



GOYA
Canal cu lănci



DAUMIER
Trei bieți orbi. 1851



DAUMIER
Strada Transnon
15 aprilie 1851



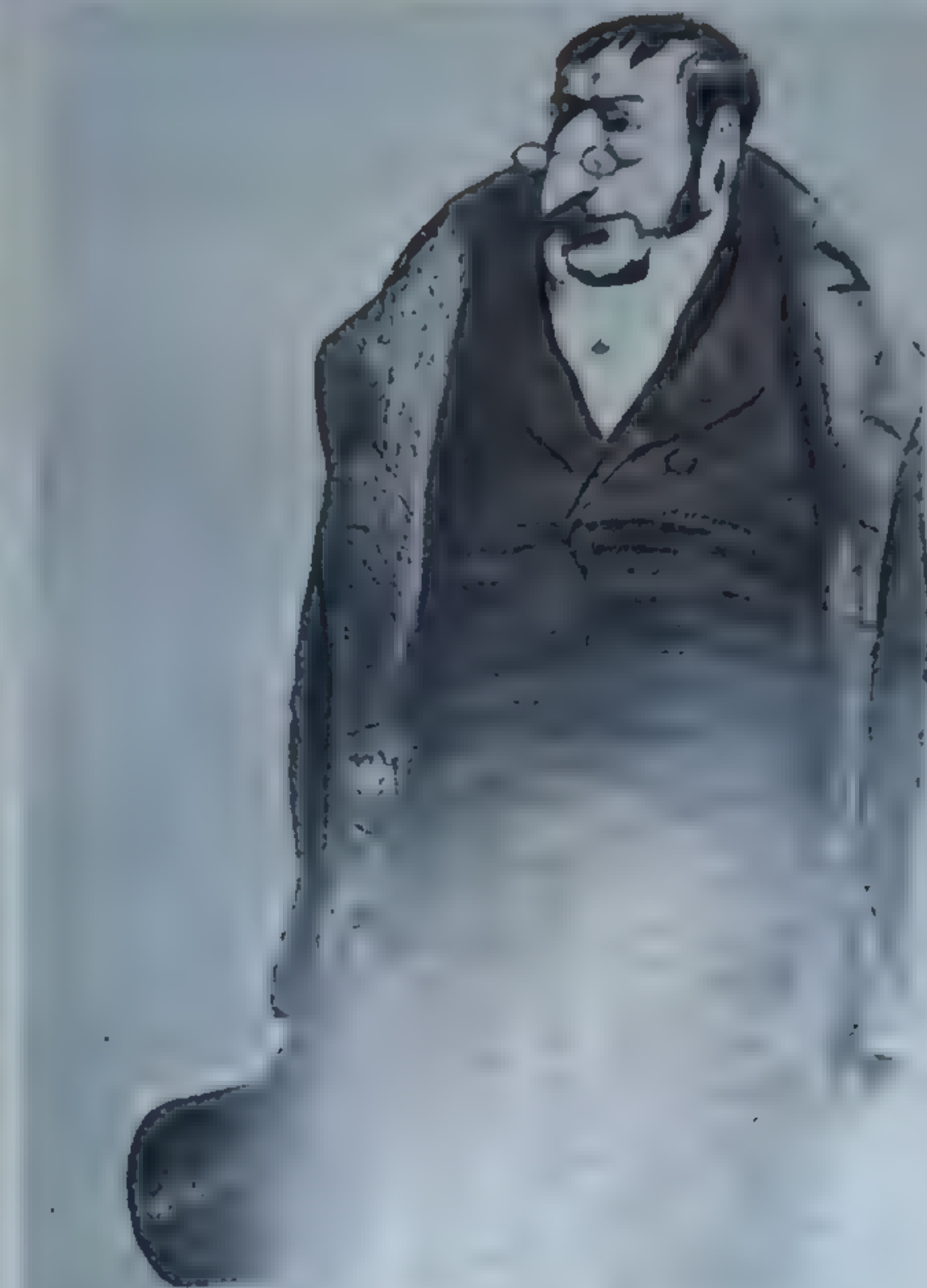
DAUMIER
Alarmă



DAUMIER
Pe ăsta puteți să-l puneți în libertate! nu mai este periculos. 1834



DAUMIER
Superstition



DAUMIER
The Lawyer



CHARLES MERYON

1835-1898

1835

CHARLES MERYON

Departamentul de clasa a II-a

CHARLES MERYON

Furnulețul

Facultatea de Medicină





CHARLES MERYON.
Intrarea în soburgul Saint-Marceau,
după Zeeman.
1850

CHARLES MERYON.
Morga.



CHARLES MERYON.
Morga.

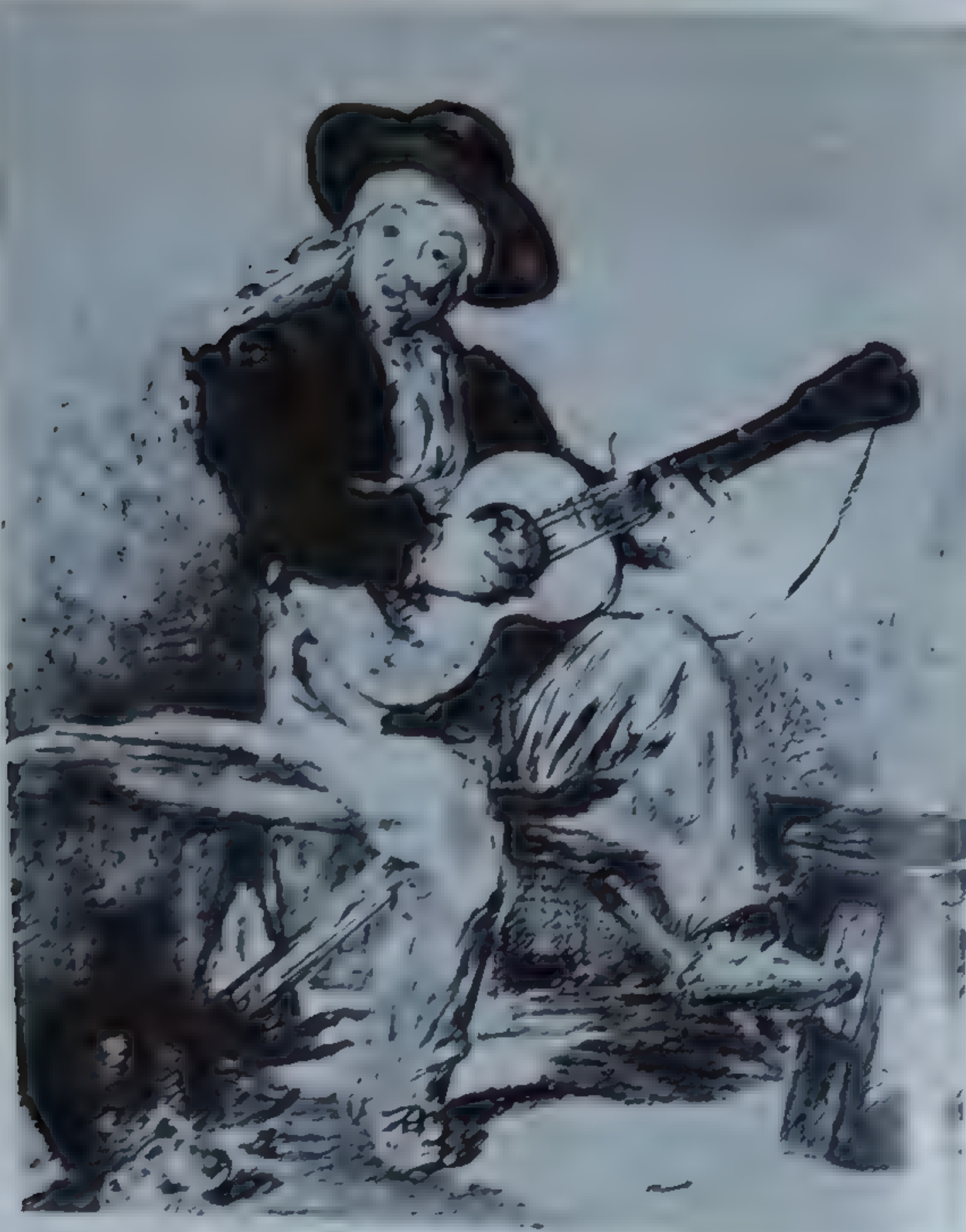




Podul cel mare

EDOUARD MANET,
L'opéra
1868





ÉDOUARD MANET.
Olympia
1865

ÉDOUARD
Balonul





EDOUARD MANET.
Execuția lui Maximilian
1868

EDOUARD MANET
Războiul civil
1871



CHARLES MERYON

I

Charles Meryon aparține aceluși șir de solitari care par să se fi născut pentru a descumpăni analiza și clasificările. Efortul său artistic pare să nu-l alăture nici unuia dintre contemporanii sau predecesorii săi. Viziunea sa este profund personală. Scriitorul care va dori să-i explice opera prin viață va putea mult și bine să coboare pînă la amănuntul faptelor, să cerceteze hîrțile și scrisorile: el nu va afla că artistul s-ar fi supus vreunor influențe, ar fi exprimat gîndurile și senzațiile vremii sale. Curioșii se vor sluji de planșele sale ca să determine cu precizie cutare aspect al Parisului de altădată, ca să illustreze (poate) vreo notiță despre transformările orașului. Amatorii se vor agita să afle dacă lucrările supuse la licitație sînt trase pe hîrtie rară sau dacă, datînd din perioada nebuniei maestrului, poartă, gravate pe cer, aerostatele himerice adăugate de mania sa. Filozofii vor afirma încă o dată că geniul în artă este rezultatul unei dezordini a sufletului. În spatele acestui amestec de interpretări și de preferințe, enigma și singurătatea lui Charles Meryon rămîn intacte. El pare să se fi născut din accidentul unui secol, el ne transportă dincolo de vremi. Dezordinea existenței sale comentează și reprezintă, dacă vreți, originalitatea manierei sale, însă nu o explică. Foile de hîrtie pe care el a fixat ceea ce a fost mai tainic în visurile sale aduc pînă la noi ecouri îndepărtate și nu tumultul unei vieți zgomotoase. Viața sa este pe de-a întregul umbră, pasiune și tăcere. Ea se concentrează, se sustrage. Bibliofilul Bouvenne a consultat și a publicat scrisori către Félix Bracquemond,

a recurs la tradiția orală, a interogat memoria ezitantă sau reticentă a prietenilor. Artistul era fiul unui medic englez¹ și al unei dansatoare de la Operă. Începutul acesta de viață este ciudat și vag ca o poveste. Se știe de asemenea că odată absolvită școala navală, Meryon a făcut lungi călătorii, că a adus din insulele Oceaniei numeroase schițe și note, vase fine cu pânzele desfășurate, aplecate de briză pe o mare liniștită, portrete de indigeni în care se concentrează o omenire tristă, necunoscutându-și trecutul, nepăsătoare la decăderea sa, trasate cu un creion exact, abil, puțin cam slab și dur. Ideea de a grava albumul acelei curse în jurul lumii l-a preocupat multă vreme și începuse să o transpună în viață.

Dar călătoriile acestea, marile călătorii din tinerețe, care străluciseră asupra adolescenței lui Baudelaire, de pildă, și care trebuiau să exercite o așa de mare influență asupra sensibilității și imaginației poetului, nu au determinat în același mod arta lui Meryon. Prima sa încercare de compoziție « istorică », asasinarea lui Marion Dufrenoy în golful Insulelor, în Noua Zeelandă, amintește totuși această primă epocă din viața sa. Ce diferență între acea seacă și naivă vinișcă, despre care s-ar putea spune că este extrasă dintr-o veche însemnare de călătorie în Oceania, a unui Cook sau Bougainville prăfuit, și formidabilele peisaje din Paris care aveau în curând să-l solicite și să-l halucineze.

Existența sa pe uscat este tot atât de tainică și de depărtată ca și cursele sale pe valuri. Din aluziile unor camarazi, mai ales ale doctorului Foley, tatăl scriitorului, avem câteva indicații cu privire la firea sa, la capriciile sale, la plimbările sale singuratice. Nu iubea lumea, pe indiferenții agreabili, dar nu era nici un sălbatic după moda romantică, împăunat cu licanthropie. În perioada aceea a sfârșitului monarhiei din iulie, încă răsunînd de șocul doctrinelor și al marilor bătălii în artă, el visează retras și trăiește în eternitate. Singurătatea și maniile sale îi

¹ Sir Walter Armstrong, în lucrarea sa despre Anglia, din colecția *Ars Una*, p. 142, îl anexează pe Meryon școlii engleze: « Aproape că am putea spune că arta sa este pe de-a întregul engleză, și că inspirația sa cam bolnăvicioasă provine dintr-o gândire engleză înflorită la Paris ». Interpretare ingenioasă a unei opere enigmatice, în adîncul căreia se află fără îndoială, nu autenticitatea accentului englez, dificil de descoperit, ci realitatea « lezrădăcinării ».

descumpănesc pe toți cei care se interesează de eforturile lui. El merge uneori într-o cafenea micuță din strada La Rochefoucauld, frecventată de burghezi și de pictori. Astfel, în penumbra acestei vieți, surprindem câteva trăsături, gesturi, anecdote, asemenea unor licăriri. Alții s-au semnalat și descris cu complezență, lăsînd după ei, lizibile, expuse, publice, toate amănuntele și toate faptele diverse ale eului lor. Dar cît de greu este să-l surprinzi și să-l fixezi pe acest fugar!

Bracquemond a încercat să-l reprezinte într-un medalion gravat pe care eu îl judec drept o capodoperă. Omul cu fruntea enormă, cu ochii înfundați, cu obraji supti, strînge din dinți și privește drept în față. Pare sculptat într-o piatră vetustă, iar trăsăturile feței sale sînt deja roase de vreme. Aceeași finețe răvășită și același aer de hotărîre enigmatică în crochiurile familiare ale doctorului Gachet, în care Meryon are ceva dintr-un Fantin mai slab¹ și fără blîndețe. Imagini ale unui obsedat urmărit de vedenii, ale unui necunoscut ciudat umblind în obscuritatea veacului, în care îl discern doar minunatele elogii ale măestrilor și admirația cîtorva prieteni. Nu voi urmări etapele nebuniei sale, febra tristă care, în locuința lui părăsită, la ceasul cînd coboară seara cu vrăjile ei, îl face să vadă prin colțuri dușmani care îl pîndesc și iezuiți ascunși. Rătăcirile sale într-un Paris populat de halucinațiile sale, vizitele bănuitoare, proiectele nesăbuite, în fine șederea sa la casa de nebuni, toate acestea se trag înapoi și se șterg într-un trecut în care amănuntele unei întîmplări se deosebesc cu greu. El nu moare, ci dispare. Din această obscuritate opera sa țîșnește strălucitoare.

II

După o lungă uitare, după gravura pompoasă din perioada primului Imperiu și a Restaurației, romantismul regăsisse, recucerise gravura în acuaforte. Cîțiva artiști

¹ Cf. unul curios și frumos desen în cărbune, de Leopold Flameng, datat din 1858 — Meryon ridicat pe patul de fier, în camera sa de la ospiciu.

originali au încercat cu succes un procedeu care reda cu o fidelitate atât de nervoasă și colorată toate capriciile și toate violențele inspirației pitorești. Unul dintre ei, foarte obscur, Eugène Bléry, adevărată zeitățe a pădurii, îndrăgostit de copacii frumoși și viguroși, împlântați puternic în pământ prin rădăcini noduroase, a fost primul maestru sau mai curînd profesorul lui Meryon. La învățat elementele artei, modul de a ține acul și de a face atacarea în acizi. În unele din planșele lui Bléry, în vederile sale de la Fontainebleau, de pildă, sau în marile studii de plante, se constată o strălucitoare rectitudine a inciziei, o franchețe a atacării (la drept vorbind, o corodare puțin profundă) care sînt ale unui acuafortist înăscut. Sînt virtuți care nu se întîlnesc în general la gravorii din aceeași generație, mînuind acidul cu timiditate, plimbînd acul la suprafața aramei mai degrabă cu brio decît cu autoritate. Însă Bléry nu se împlinește pe măsura talentului său; acest tehnician sincer este un peisagist lipsit de lirism. Arborii săi mari sînt niște pașnici centenari. Reveriile sale în pădure sînt ferite de vuietele sublime și de vastele dezlănțuiri ale lui Paul Huet, mai puțin înzestrat totuși cu sentimentul gravurii în acuaforte.

Să fi fost Bléry cel care l-a pus pe Meryon să copieze, cu o exactitudine tulburătoare, planșe de Karel Dujardin, de Louthembourg și de Zeeman? Nu știu, și nu mă opresc nici asupra aparentei ciudățenii de a-l vedea pe Meryon, depozitar al atîtor visuri aride, aplecîndu-se asupra operei luminosului, spiritualului Louthembourg. Aceste întîlniri vor surprinde fără îndoială încă multă vreme pe istoricii pricepuți în a distribui serii și familii în timp, dar nu și să examineze materiile și uneltele. De fapt, unele din razele soarelui lui Meryon sînt scăldate, dacă pot să spun așa, de acizii lui Louthembourg. Dar numele lui Zeeman se explică și mai bine aici.

Era nevoie de un marinar care să se ducă să-l caute în uitarea sa pe acest Reynier Nooms (1623—1665), care semna Zeeman, Omul Mării, din dragoste pentru valuri. Era nevoie de un marinar pentru a simți poezia acestui desen atent, a întregii combinații de vergi și parîme care dă navelor aspectul complex și savant al unei structuri organice. În aceste planșe de Zeeman, nici o fantezie de efect, nici un brio de capriciu, nicăieri valuri sforăitoare,

dantelate de spumă, sub un cer negru. Marea clipește, barca se unește cu valul, briza tîrăște în depărtare pînze luminoase. Sub o lumină uniformă și adevărată, totul este vizibil, totul se discerne cu o încîntătoare fermitate. Justețea și precizia detaliului atrag și subjugă ca o minia tură vie și adevărată. Zeeman a venit la Paris. A desenat acolo podul Saint-Bernard și cartierul Saint-Marceau. Acest călător pe mări și acest gravor al orașelor va fi fost oare un fel de Meryon, fostul aspirant de marină? Nu, căci dacă este un bun desenator de bărci și fregate, dacă știe să greeze cu îndemînare un edificiu cu toate detaliile sale specifice, dacă, în sfîrșit, cunoaște toate durițările acuafortei, îi ignoră misterul și poezia, îi ignoră atacările frumoase și frumoasele tonuri negre. Dar este firesc ca acest marinar atrăgător, ca acest arhitect naval atât de sigur de ce face și atât de priceput în buna mînuire a lucrurilor mării să fi sedus în Meryon, fostul aspirant de marină obișnuit cu crochiul coastelor, cu notația precisă și rapidă, pe amatorul de praouri malaieze și de bărci de război.

O divinitate a pădurii din secolul al XIX-lea, Bléry, un zeelandez din al XVII-lea, om al mării, un obișnuit al șantierelor din țara sa, gravînd vase ca și cum le-ar fi construit, Zeeman, aceștia sînt maeștrii pe care și i-a ales Meryon ca să învețe meșteșugul acuafortei. Și unul și altul sînt ființe echilibrate și sănătoase, răbdătoare, atente, mai îndrăgostite de modelele lor decît de însăși arta lor, trăind foarte retrași de frămîntările de idei și de sentimente, de căutările și de îndrăzelile plastice. Formula lor tehnică este dreaptă, simplă și chiar destul de rece. Și în aceste canale regulate va turna Meryon pasiunea și nebunia sa! Ca Euphorion din cel de-al doilea *Faust*, arta sa rezumă instinctiv două tendințe. Înzestrat cu o virtute de mister și seducție care conferă tuturor peisajelor sale de piatră nota cea mai dramatică și cea mai solemnă, el rămîne exact, liniar, aproape geometric. Nu se pierde niciodată în fumul visurilor, în licărirea tremurătoare a viziunilor. Magia de care dispune — ea este suverană — se exercită asupra unor corpuri solide cu unghiuri definite, asupra unor planuri de lumină întretăiate de planuri de umbră. Chiar în invențiile pe care i le sugerează nebunia, el este tot atât de sigur pe desenul său, tot atât de stăpîn pe linia

originali au încercat cu succes un procedeu care reda cu o fidelitate atât de nervoasă și colorată toate capriciile și toate violențele inspirației pitorești. Unul dintre ei, foarte obscur, Eugène Bléry, adevărată zeitățe a pădurii, îndrăgostit de copacii frumoși și viguroși, împlîntați puternic în pămînt prin rădăcini noduroase, a fost primul maestru sau mai curînd profesorul lui Meryon. La învățat elementele artei, modul de a ține acul și de a face atacarea în acizi. În unele din planșele lui Bléry, în vederile sale de la Fontainebleau, de pildă, sau în marile studii de plante, se constată o strălucitoare rectitudine a inciziei, o franchise a atacării (la drept vorbind, o corodare puțin profundă) care sînt ale unui acuafortist înăscut. Sînt virtuți care nu se întîlnesc în general la gravorii din aceeași generație, mînuind acidul cu timiditate, plimbînd acul la suprafața aramei mai degrabă cu brio decît cu autoritate. Însă Bléry nu se împlinește pe măsura talentului său; acest tehnician sincer este un peisagist lipsit de lirism. Arborii săi mari sînt niște pașnici centenari. Reveriile sale în pădure sînt ferite de vuietele sublime și de vastele dezlănțuiri ale lui Paul Huet, mai puțin înzestrat totuși cu sentimentul gravurii în acuaforte.

Să fi fost Bléry cel care l-a pus pe Meryon să copieze, cu o exactitudine tulburătoare, planșe de Karel Dujar din, de Louthembourg și de Zeeman? Nu știu, și nu mă opresc nici asupra aparentei ciudățenii de a-l vedea pe Meryon, depozitar al atîtor visuri aride, aplecîndu-se asupra operei luminosului, spiritualului Louthembourg. Aceste întîlniri vor surprinde fără îndoială încă multă vreme pe istoricii pricepuți în a distribui serii și familii în timp, dar nu și să examineze materiile și uneltele. De fapt, unele din razele soarelui lui Meryon sînt scăldate, dacă pot să spun așa, de acizii lui Louthembourg. Dar numele lui Zeeman se explică și mai bine aici.

Era nevoie de un marinar care să se ducă să-l caute în uitarea sa pe acest Reynier Nooms (1623—1665), care semna Zeeman, Omul Mării, din dragoste pentru valuri. Era nevoie de un marinar pentru a simți poezia acestui desen atent, a întregii combinații de vergi și parîme care dă navelor aspectul complex și savant al unei structuri organice. În aceste planșe de Zeeman, nici o fantezie de efect, nici un brio de capriciu, nicăieri valuri sforăitoare,

dantelate de spumă, sub un cer negru. Marea clipește, barca se unește cu valul, briza tîrăște în depărtare pînze luminoase. Sub o lumină uniformă și adevărată, totul este vizibil, totul se discerne cu o încîntătoare fermitate. Justețea și precizia detaliului atrag și subjugă ca o minia tură vie și adevărată. Zeeman a venit la Paris. A desenat acolo podul Saint-Bernard și cartierul Saint-Marceau. Acest călător pe mări și acest gravor al orașelor va fi fost oare un fel de Meryon, fostul aspirant de marină? Nu, căci dacă este un bun desenator de bărci și fregate, dacă știe să greeze cu îndemînare un edificiu cu toate detaliile sale specifice, dacă, în sfîrșit, cunoaște toate duritățile acuafortei, îi ignoră misterul și poezia, îi ignoră atacările frumoase și frumoasele tonuri negre. Dar este firesc ca acest marinar atrăgător, ca acest arhitect naval atât de sigur de ce face și atât de priceput în buna mînuire a lucrurilor mării să fi sedus în Meryon, fostul aspirant de marină obișnuit cu crochiul coastelor, cu notația precisă și rapidă, pe amatorul de praouri malaieze și de bărci de război.

O divinitate a pădurii din secolul al XIX-lea, Bléry, un zeelandez din al XVII-lea, om al mării, un obișnuit al șantierelor din țara sa, gravînd vase ca și cum le-ar fi construit, Zeeman, aceștia sînt maeștrii pe care și i-a ales Meryon ca să învețe meșteșugul acuafortei. Și unul și altul sînt ființe echilibrate și sănătoase, răbdătoare, atente, mai îndrăgostite de modelele lor decît de însăși arta lor, trăind foarte retrași de frămîntările de idei și de sentimente, de căutările și de îndrăzelile plastice. Formula lor tehnică este dreaptă, simplă și chiar destul de rece. Și în aceste canale regulate va turna Meryon pasiunea și nebunia sa! Ca Euphorion din cel de-al doilea *Faust*, arta sa rezumă instinctiv două tendințe. Înzestrat cu o virtute de mister și seducție care conferă tuturor peisajelor sale de piatră nota cea mai dramatică și cea mai solemnă, el rămîne exact, liniar, aproape geometric. Nu se pierde niciodată în fumul visurilor, în licărirea tremurătoare a viziunilor. Magia de care dispune — ea este suverană — se exercită asupra unor corpuri solide cu unghiuri definite, asupra unor planuri de lumină întretăiate de planuri de umbră. Chiar în invențiile pe care i le sugerează nebunia, el este tot atât de sigur pe desenul său, tot atât de stăpîn pe linia

gravată care construiește și colorează formele ca un gravor cu dăltița din veacul al XVI-lea. Iată, cred eu, un caracter esențial și foarte accentuat al geniului său.

La originea fiecăreia din planșele sale, se află un studiu de o fidelitate scrupuloasă. Arhitectura pavilionului Florei, a Ministerului Marinei, a turnului Saint-Jacques, la Boucherie, asamblarea șarpantelor, detaliile ferestrelor, ale cornișelor, ale pilaștrilor dezvăluie o incomparabilă siguranță, o extraordinară acuitate vizuală. În același timp, toate aceste planșe dovedesc un dispreț absolut al fanteziei, al convenției, al ordonării abile și de efect. Dedesubturile acestui înspăimântător Paris, arenă a veacurilor, pare să fie un desen la camera clară. Chiar pe vremea când Meryon îi acuză pe iezuiți de a fi supus exemplarele gravurilor sale de la salon unei spălături cu potasă pentru a ucide tonurile de negru, la ceasul când mintea lui se întunecă pentru totdeauna, atunci când își reia planșele, el nu deformează niciodată, rămâne credincios exactității sale concentrate. Se mulțumește să adauge forme episodice și misterioase, trecători din legendă și din fabulă, mașini zburătoare, decoruri de faleze și de oceane.

III

Din ce este făurită excepționala calitate a operelor sale, de ce ține farmecul lor ciudat, prin ce ni se impun ele, nu ca niște documente reci, ci ca viziuni obsedante?

La artist, câmpul vizual nu este, dacă se poate spune, un mediu pasiv. El nu se prezintă ca o delimitare oarecare a unui motiv. El este locul unei serii de experiențe asupra spațiului. Înainte de a înscrie un peisaj în perimetrul dreptunghiular al pânzei sau al marginilor, câte căutări! Meryon a fost un incomparabil cunoscător al « punerii în pagină ». Nu este suficient să spunem că a știut să vadă și că a știut să compună. Pentru fiecare din motivele sale, el discerne punctul din care ochiul îl vede în amplexarea și măreția lui. A coborât pe malurile fluviului și i-a plăcut să aplece peste peisajul său arcada enormă a podului. Când se postează în colțul unei străduțe, când se

catără în vârful turnurilor și domină întunecimile orașului. În vederea aeriană a liceului Henric al IV-lea, el cuprinde un uimitor ansamblu de grădini și de clădiri. Triplul cadrilater cu acoperișuri înclinate pe ambele părți, dominat de turnul Clovis, desfășoară o fațadă compozită în spatele pieții inundate a Pantheonului, unde se joacă și se luptă personaje goale într-un stil legendar. Curțile se adâncesc ca niște puțuri pătrate: iată curtea de onoare, cu galeria din jur și straturile de flori, marea grădină cu copacii răzleți întinzându-se pînă la casele din stradă, locuințele muncitorești, cu înfățișare săracă, vechile palate. În fund, înapoia bisericii Saint-Étienne și a turnului Clovis, piscuri aride de cretă se înalță de-a lungul mării, pe care trec caravele, monștri, divinități și tot felul de mașini. Un soare imobil decupează clar umbra și lumina. El strălucește cu o splendoare funebă asupra tuturor acestor mase de piatră, rectilinii, unghiuloase și precise, de o goliciune descarnată. Neînduplecată perspectivă, mai prestigioasă decît orice arabesc, *pleinair* de o seninătate grozavă, mai tulburător decît toate cețurile efectelor romantice.

Toate acestea sînt ale unui vizionar cutezător. Ce ar deveni oare aceste deschideri spre spațiu, amețitoare, aceste cufundări, redate de un desen în peniță sau în creion, de o manieră suplă de pictor, care ar atenua obiectivitatea lor, și chiar de gravura în acuaforte așa cum au înțeles-o maeștrii secolului al XIX-lea de după Meryon? Câți gravori în umbra catedralelor, pe cheiuri și pe maluri, în fundul curților și fundăturilor! Peisajul orașelor a obsedat pe mulți maeștri, în acei ani care au văzut o reînviere pasionată a vechilor anale franceze și a arheologiei. Pe străzile acelea strîmte, tocite de atîția pași, și ale căror ziduri de ghips, de lemn și piatră sînt fierbinți de atîtea emoții omenesti, acest veac nu a răspîndit numai vastele furii ale miniei poporului, ci a reînsuflețit și minunate ecouri. Răsunînd de strigăte și alarme, el se apleacă cu îngrijorare peste vocile trecutului captive în materie. Pretutindeni alaiurile civice și regimintele răscoalei se ciocnesc cu mari lucruri din vechime, cu martori vechi ca și Timpul. În acest imens Paris, pe care saint-simoniienii, prin vocea lui Charles Duveyrier, îl reprezintă ca pe o citadelă a viitorului, ca pe o configurație în piatră a pasiunilor, a instinctelor

și a nobleții omului, rămîne trecutul, trecutul cu prezențele sale ascunse, cu ascunzătorile sale tainice, cu năvalnicele sale glasuri atenuate. Asemenea caducității vârstei, care devastează cu mii de brazde și cu elocvente mizerii fizice o frunte împovărată, vechimea lucrurilor le chinuiește cu un fel de patimă și înverșunare. Casele se apleacă, se afundă și se crapă. Furtuna și negura surpă birna sau blocul, lumina le colorează, iar raza ei mistuitoare le desăvârșește distrugerea lentă. Ce temă pentru pictori! Ce pretext pentru fanteziile tulburătoare ale acuafortei!

În crăpăturile, în pustiirile orașului, acest mare secol i-a văzut mișunînd pe poezii albului și negrului. Despre această minunată școală, dacă vrem să înțelegem singurătatea și autoritatea lui Meryon, trebuie să spunem cîteva cuvinte. Lalanne, Delaunay, De Rochebrune, Buhot au făcut să țîșnească, din aceste pietre îmbătrînite, străluciri, licăriri, tenebre de cea mai rară calitate. Biciuite de ploaie, asaltate de furtună, catedralele lui Delaunay se împotrivesc mîniilor cerului cu statura lor de faleză, cu complexitatea lor de neclintit. Temeliilor castelelor de pe Loara, De Rochebrune le conferă o soliditate romană. Lalanne din Bordeaux face să alerge în inerția materiei freamătul unei vieți nervoase. Poate niciodată un artist nu a avut în așa grad gustul și știința desenului, simțul compozițiilor plăcute, darul aranjamentului pitoresc ca Lalanne. Se știe îndemînarea desenelor sale în cărbune: acestei arte sărăcite, devenită în mîinile unor « prețioase » neînsemnată și grațioasă, el i-a redat vigoarea și poezia. Pe aramă, acul său aleargă vioi, sare, se enervează, încîlcește capricios linia. Totdeauna acul rămîne ferm și i putem citi scrisul, dar o forță galvanică îl însușește. Placa este atinsă de acid, așa cum o schiță este reliefată de accente. Jocurile acestea subtile și puternice, sînt însăși viața — nu sînt « caracterul ». Caietul de gravuri în acuaforte despre asediul Parisului, desfătare și bucurie a ochiului, este un încîntător diminutiv al războiului. Lalanne este atras înainte de toate de pitoresc, adică de neprevăzutul lucrurilor, de detaliul unde se exercită, unde triumfă îndemînarea desenatorului. Meryon nu este pitoresc. Nici rafinamentul gravurii în acuaforte, în care se complăce mai tîrziu Félix Buhot nu este domeniul său. El are o paletă foarte restrînsă.

Strivirea liniei, barba lăsată prin gravarea în ac, baterea cu ciocanul pentru obținerea tonurilor fine, subtilitatea atacărilor și a reatacărilor, elaborarea îndelungată și complicată a exemplarelor — toată această bucătărie pasionată care dă o savoare atît de rară operelor lui Buhot, este ignorată sau lăsată deoparte de Meryon. Sobre, puternice și pure, planșele sale sînt imaginea stabilității. În ele, arta nu se atașează de ceea ce este schimbător și se deplasează, de magia fugară a aparențelor, de clipele imponderabile. El conferă melancoliei temelii pe care nimic nu le zdruncină, temelii pătrate asupra cărora moartea nu are putere. Accidentul nu apare aici ca întîmplător, ci înscris pentru vecie. El face parte din întregul maselor, a fost trasat de un zeu sever, după tainice legi. Examinată cu lupa, linia gravată a lui Meryon este directă și fără scursori: ai zice că acul a fost ținut perpendicular pe aramă. Foarte puține încrucișări, romburi cu luciri, puncte ușoare care dau viață și mlădiere gravurii franceze din secolul al XVIII-lea. Liniile se întîlnesc în unghi drept, pentru a sugera masivitatea pietrei, înfățișarea rigidă și mîndră a clădirilor. În lucrătura cerului, ele se învălătucesc uneori în nori delicați, asemănători unor fulgi sau unor eșarfe. Deasupra lor, negrurile se instalează cu o puritate și cu o autoritate sublime, care ar face să plesnească arboradele subțiri ale lui Zeeman. Negrurile lui Meryon, aceste lucrări simple, această osatură inflexibilă, înseamnă gravura în acuaforte absolută.

Astfel se naște în fața ochilor noștri, pentru a se stabili pentru totdeauna în memoria noastră, o cetate nemișcată, îndepărtată în trecut, din care s-a retras vuietul vieții. Din aspectele Parisului, acest hoinar vizionar nu a vrut să rețină pe acelea care însemnau într-un mod mai deosebit, forța învălmășelii omenești, mahalalele îngheșuite și întortocheate în care mulțimea se scurge ca un fluviu din vremurile de demult și pe care pictorii contemporani le reprezintă de preferință îngrijorați de mizeriile sociale și de viața poporului. Nici orașul de bîlci, tot numai decor, somptuos și provizoriu, făcîndu-se simțit deja în Parisul celui de-al Doilea Imperiu nu l-a ispitit mai mult. A îndrăgit izolarea, a rămas credincios pustiului, a rătăcit printre ruinele Timpului, ne face să ne aplecăm asupra profunzimilor sale. Lipsit de dibăcii,

dușman al virtuozității înarmat cu bagajul său ușor și solid, el este un sărac prodigios, care sapă cu răbdare rigida sa brazdă de bronz. S-a îndreptat spre monumentele lăsate de istorie, la marea catedrală plină de demoni de piatră, la galeriile în ogivă de unde se văd, printre colonete, acoperișurile, hornurile, toată geografia caselor. A urmat ulițele deocheate, la capătul cărora apare fragmentul de artă, bucata de piatră sculptată, turnulețul fasonat cu minuțiozitate, suspendat pe un zid igrasios. El restituie trecutului pe toți acești înstrăinați ai veacului, îi înzestrează cu vîrsta lor, îi investește cu solemnitate. Răsfoind acest caiet de stampe¹, în care trec, îmbinate cu vechi simboluri, baloane himerice și zboruri de păsări purtătoare de prevestiri, simți că ești purtat de-a lungul anilor: aceste aspecte transpuse în împărăția orbitoare a albului și a negrului nu aparțin nici prezentului nici trecutului recent al orașului. Ele sînt foarte îndepărtate, tot atît de vechi ca cetățile latine și cetățile etrusce. Este Parisul de altădată? Este Parisul veacului al XIX-lea, așa cum îl va reconstrui viitorul după ruinele noastre? Soarele care-l luminează și care strălucește solemn deasupra caselor și a fluviului nu este nici el un soare viu, astrul existențelor perpetuate și al reînnoirilor fecunde. Ca și acela care luminează *Melancolia* lui Dürer, el este îmbătrînit, uzat și strălucește cu nu știu ce tristețe. Reparația clară, regulată și totuși misterioasă a luminii îți amintește de lumina lunii: în acest sens exemplarele pe hîrtie albastră sînt foarte ciudate. Chiar și umbrele au o calitate specială: juxtapunerea inciziilor, fără artificii de încerneluire, le lasă transparența și profunzimea. Astfel, printr-un portic de abanos deschis spre un amurg în afara vremilor, Meryon ne face să intrăm într-o lume aparte, care are propriile ei fenomene și legi. Am putea fi ispitit să-l comparăm pe Meryon cu un alt mare profet al trecutului — cu poetul acelei Rome vechi, care se prăbușește de decrepitudine dar rămîne măreață chiar și în ruine. Dar Piranesi rămîne profund italian; el este, pătimaș, un om al Renașterii, un om de teatru, de decor și de fast tot atît cît și un arheolog roman din secolul al XVIII-lea. Și el a știut să drapeze pe laturile edificiilor formidabilele pete negre ale acuafortei,

¹ *Eaux-fortes sur Paris*, de C. Meryon, MDCCCLII.



CHARLES MERYON.
Striga.

155 însă împodobește palatele sale distruse cu o ghirlandă de viață luxoasă și sălbatică, cu o întreagă floră arzîndă de Lume Nouă. Mii de ecouri ale tumultului, mii de frenetizii tainice se răsfrîng printre ruinele sale. Tăcerea, concentrația, stabilitatea, un fel de evidență pașnică și teribilă, acestea sînt însușirile lui Meryon. El se ridică deasupra timpurilor. Trebuie să-l socotim printre acei poeți care ne smulg din noi înșine și ne dau senzația veșniciei.

Putem oare încerca să cunoaștem în întregime un maestru prin reducerea la desen, la acuaforte, la litografie, și chiar prin calitatea în alb și negru a operei sale de pictor? S-ar părea că este vorba aici de un paradox, că ar însemna să stingi și să veștejești astfel cele mai frumoase dintre darurile sale, cele care se adresează vederii cu cel mai mult farmec, cu cea mai multă poezie. Și totuși, pe acest tărâm unde domnește un fel de libertate riguroasă, avem norocul să surprindem un secret esențial, ca revelația prilejuită unui grafolog de o scriere. Atingem imediatul. Dar noi nu avem astfel numai un instrument de analiză, ci pătrundem într-un univers solemn și încântător, în care lumina, dezgolită de irizarea sa prismatică, face să joace cu o delicată puritate notele sincere, ferme, concise și totuși nuanțate ale unui nou spectru solar. Există aici, în economia frumosului, o virtute ascetică nu lipsită de valoare. În general, însă, noi sîntem obsedați de maiestatea picturii și de prestigiul operei unice. Ni se întîmplă să întoarcem spatele celor mai înalte destăinuiți și celor mai rare viziuni, încredințate unei foi neînsemnate de hîrtie, pentru a acorda o importanță exclusivă tablourilor răsunătoare, celebre în expozițiile de pictură și trăgînd în urma lor ecouri prelungi. Preocuparea de a interoga vestigiile ușdare, de a le culege și clasifica, o lăsăm pe seama micilor cercuri de erudiți și amatori.

Aceasta a fost timp îndelungat soarta operei gravate a lui Manet. Cei mai pasionați dintre admiratorii săi de abia vorbeau de ea, aproape ca despre o curiozitate.

Două motive deosebite îi împingeau la aceasta: bătălia dusă în jurul picturii sale, tumult ale cărui strigăte aco-
pereau glasurile mai discrete, și, pe de altă parte, stilul
eliptic al unui ac sau al unui creion care păreau să nu
fi trasat pe piatră sau pe aramă decât contururile negli-
gente, hazardate ale unui crochîu. Însă adevărații prie-
teni ai acestei arte, cei care poartă în ei straniul demon
al desenului și al stampeii, nu se înșelau în această pri-
vință. Ei vedeau pe bună dreptate în gravurile în acu-
aforte și în litografiile lui Manet cîteva din farmecele
cele mai subtile și mai intense ale geniului său. Frumoasa
carte a lui Rosenthal despre Manet acuafortist și lito-
graf, adevărat Manet în alb și negru, este valabilă nu
numai (acesta este unul din rezultatele cele mai curioase
dobîndite de această cercetare) pentru perioada în care
Manet poate fi considerat ca un « tradițional », ca
un pictor al marilor umbre și al marilor lumini, dar
și pentru aceea a *plein air*ului și a impresionismului.
Calitate pe care ne ajută să o înțelegem dublul privilegiu
al unui scriitor, în același timp excelent istoric al pic-
turii în secolul al XIX-lea și al gravurii din toate epocile.
Astfel se explică pentru noi opere de o savoare deli-
cioasă, însă în afară de aceasta, înapoia lor, apare un
artist complet pe care îl putem surprinde în unitatea
lui. Portret vast și solid, în care toate părțile sînt puternic
legate, portret de om și un capitol nou în istoria stampeii.
Gravura în acuaforte a lui Manet este un desen, un
desen rapid, strălucitor, caustic, caracterizat numai decît
prin două trăsături esențiale: ea nu este dominată de
efect, se lipsește de farmecele meșteșugului. Ea nu ne
dezvăluie nici un vizionar nici un virtuos. Și acesta este
un lucru foarte important de observat, dacă ne gîndim
la gravura în acuaforte așa cum a îndrăgit-o romantismul.
În afară de Delacroix și Chassériau, gravura romantică
în acuaforte, înseamnă tradiția din nord, a măestrilor
olandezi și mai ales a lui Rembrandt. Chiar și în evoca-
rea vieții familiare, ea este înflăcărată și magnifică, ea
pune în jurul formelor și în strălucirea luminii o
febră, un nimb. Ea dă umbrelor calitatea intensă, ră-
pîndește asupra peisajelor, prin alternanțele sale de
luminozități și tenebre, o gravitate melancolică. Cei
mai armonioși și mai delicați dintre maeștri, vizitatorii
mai amabili ai atelierelor cîmpenești din Franța sînt hraiși

de ea cu o tristețe viguroasă, cu o austeritate lirică. Și, pe de altă parte, pe măsură ce este practică, se îmbogățește cu nuanțe. Devine savantă, dobândește o calitate de materie care desfată ochiul amatorului ca o rară și prețioasă epidermă. Ea tinde către virtuozitate, ca majoritatea formelor secundare ale romantismului, în timpul celui de al Doilea Imperiu, în acel amurg sculptor de licăriri rafinate și de amabile seducții. Ea dobândește în câțiva ani o gamă întinsă din acele valori subtile care fac dintr-un exemplar frumos de gravură nu numai o operă de artă, ci și un obiect de artă.

Acul de gravat al lui Manet nu întârzie asupra căutărilor de acest fel. El nu face să se ivească pe aramă opozițiile acelea uimitoare care propagă sentimentul misterului, acea neliniște a unei iluminări în același timp solară și nocturnă, ale cărei alternative obsedante Charles Meryon le-a răspândit pe zidurile vechilor orașe. Umbra, ce este ea în ochii săi? O notă, o pată, uneori indicarea unui fond, proiecția scurtă a unei umbre purtate, dar *niciodată un mediu*. Ea nu determină un efect, adică o distribuție a luminii; ea nu este înveliș, și mai puțin seducție și magie. Manet, ca gravor, nu numai că respectă întotdeauna vastele întinderi albe ale hîrtiei și se joacă cu ele, supunîndu-se astfel unei legi primordiale a gravurii în acuaforte, însă el mai mult scrie cu acul decît modelează forma, grafismul său este întotdeauna lizibil, arama este zgîriată, nu acoperită. Chiar între aceste limite, iar fi cu puțință să caute pe ici pe colo, pe un chip, de pildă, sau pe mîini, sau în execuția cutărei sau cutărei părți, suculențe de factură, o notă sensibilă într-un mod mai deosebit. Ba chiar el se lipsește de toate acestea. Nimeni nu a fost mai departe de acest fel de agrementări delicate. Și fără îndoială că prin această austeritate arzătoare și rapidă gravurile sale au nedumerit și uneori mai nedumiresc încă.

Aceasta pentru că în fond el se leagă de marea tradiție a gravurii în acuaforte meridionale și nu de aceea din nord. Maeștrii săi, dacă trebuie să urcăm la origini, sînt acei gravori cu incizie unică, acei care s-au abținut în mod voit de la toate sistemele de încrucișare a inciziilor, prin romburi, prin rețele strînse, și chiar prin grilaje întretăiate de oblice, sortite să dea mai multă profunzime stampeii, mai multă soliditate, mai multă verosimilitudine

militează volumelor. Fermecătorii italieni ai veacului al XVIII-lea au început să răspîndească această frumoasă limbă prescurtată, care se mulțumește cu incizii paralele, trasate în sensul modeleului, între care curg în voie rîuri delicate de lumină, fără să fie întrerupte vreodată. Ei evitau ceea ce este mărunțit în « hașuri » și păstrau în planșele lor acel aspect proaspăt, argintat, lumina aceea tinerească și strălucitoare, care opune gravura în acuaforte de aspect deschis aceleia intense. Venețienii din Settecento au conferit acestei maniere întregul rafinament al poeziei sale, cu gravurile lui Canaletto, cu acelea ale celor trei Tiepolo, mai ales ale lui Giambattista, mai viu, mai liber și mai sobru decît fiii săi. Să nu ne înșelăm în această privință: aceasta este gravura în acuaforte a lui Goya însuși. Fără îndoială că visurile acestuia provin de la un geniu mai exigent, dintr-un pămînt și dintr-un timp brăzdate de împușcături, covârșite de doliu, obsedate de visuri. Chiar sabatul său, oricît de hispanic ar fi el, nu este într-un totul desprins de necromanțiile lui Giambattista. Acest sfîrșit al veacului al XVIII-lea este, pretutindeni în Europa, pradă beției unei mistici fanteziste. Goya, în special, avea nevoie de bogatele echivocuri ale umbrei, de ceea ce adaugă ea tulbure și nesigur fantasmagoriei unui subiect. Totuși el nu a modificat maniera. Gravurii de aspect deschis el îi adaugă acele note și tonuri de acuatintă care sînt exterioare gravurii în acuaforte însăși și care nu-i alterează nici lucrătura și nici chiar efectul. Această constanță a unui procedeu — cu toate accentele grafice personale ale maeștrilor care l-au practicat — nu este oare cu totul remarcabilă?

O putem recunoaște în gravurile în acuaforte ale lui Manet. Ele ne ajută să definim hispanismul său. A cunoscut oare Manet și a vizitat deseori Muzeul spaniol, creat de Ludovic-Filip, înzestrat cu patru sute de pînze și restituit de Republica din 1848 familiei Orleans? Baudelaire afirmă că nu, într-o scrisoare către Thore. Foarte tîrziu încă, artistul întreprindea pe atunci o lungă călătorie. Dar aici, criticul vrea să pună în lumină autoritatea acordurilor spirituale, mai profunde decît niște influențe și care determină, prin almitate, încredințate misterioase între maeștri. Pentru Rosenthal este foarte puțin probabil ca Manet, aparținînd unui mediu foarte

cultivat, să nu fi vizitat în copilărie muzeul spaniol și galeria Pourtalès; înaintea călătoriei sale în Spania (care înseamnă de altminteri sfârșitul perioadei sale « hispanice »), el i-a cunoscut pe El Greco, Velázquez, și Goya. În orice caz, Spania și pictorii săi se bucurau pe atunci, la Paris, de o favoare extremă; după o primă școală de hispanizanți, reprezentată de Ziegler și de Brune, tinerii artiști cereau măștrilor iberici învățăminte și o emulație pe care nu mai putea să le-o dea romantismul. Viața spaniolă îl revela pe Dehodencq lui însuși, Dehodencq, care este, după Roger Marx, trăsătura de unire între Delacroix și Manet.

Albumul de gravuri publicat de Cadart în 1862 este o prețioasă mărturie a acestui entuziasm hispanizant. Frontispiciul are drept motiv un sombrero și o ghitară. Primele patru planșe sînt de inspirație spaniolă: *El Guitarrero*, *Micii călăreți*, după Velázquez, *Filip al IV-lea*, după același maestru, *Espada*. Mai mult, adaugă Rosenthal, *Băutorul de absint*, *Puștiul*, *Fetița*, se leagă de meditația lui Velázquez. Trei piese capitale fuseseră înlăturate din album, *Copilul cu sabia*, *Los Gitanos*, *Lola de Valencia*. Ele destăinuie aceeași inspirație. Spania reprezentată în acest album, în toată forța și asprimea ei, este o Spanie nouă. Ea nu aparține scînteietoarei fantezii romantice, nu este făcută din paiete, din castaniete în lemn de rodiu, din toate acele strălucitoare și elegante accesorii de culoare locală pe care în aceeași vreme le folosește Fortuny în prețioasele și neînsemnatele sale tablouașe, cu o vervă de cronicar picaresc și cu toate darurile prestidigitatorului. Ea are ceva amar și trist. Este rustică și miroase a țarc de tauri. Este femelă pe atît cît este femeie, cu o grație totodată ciudată și brutală. Cu *El Guitarrero*, cu *Lola*, ea se impune prin autenticitatea savorii umane și mirosul acru trupesc. Prin aceasta, fără nici o îndoială, ea trebuia să displacă, și chiar a dispăcut. Există în calitatea acestor lucrări o violență care-i va izbi întotdeauna pe amatorii de pitoresc.

Aceste planșe care purtau în ele întreaga « culoare locală » a unui pămînt erau scrise chiar în limba sa. Manet nu cunoaște numai limba, el are și accentul. De unde l-a luat? De la Goya, este incontestabil. Distanța este desigur considerabilă între vizionarul bîntuit de

sabat și pictorul « vieții care trece », dar nu aici este problema. Meșteșugul lui Manet acuafortist a fost mai întîi al lui Goya, și nu numai meșteșugul, dar și sentimentul formei. Că la copiat uneori pe maestrul spaniol, avem dovada în opera aceea, cu totul fermecătoare, *Floarea Exotică*, executată după a cincisprezecea planșă din « Capricii », *Bellos Consejos*. Folosirea acuatintei stăruie în maniera sa pînă în unele din ultimele sale opere. Modeleurile sînt sugerate de accente ușoare, de o punctare scurtă, de vivacități prescurtate și parcă stăpînite, care abia atacă marile planuri ale luminii. Îi plac și lungile incizii oblice, trasate dintr-un jet, în diagonală, și care surprind forma dintr-o dată. Nici una din planșele acestea nu au calitatea tehnică a *Strangulării*, poate cea mai emoționantă capodoperă a lui Goya și, în același timp, cea mai frumoasă pagină a sa de acuafortist, însă aparțin aceleiași familii.

O dată stabilite aceste origini și această filiație, sau dacă vreți această despotică afinitate, nu l-am definit încă în întregime pe Manet în alb și negru. El are un dar, care nu este decît al său, și care este mai ales evident în piese ca *El Guitarrero*: autoritatea (atît de rară în gravură) a operelor născute dintr-un singur jet și dacă putem spune, dintr-o singură biciuire. Se știe cît de mult era preocupat să obțină aceeași calitate în pictură, și cu siguranță că esența însăși a operei de artă este de a se prezenta, nu ca o adunare a părților, ci ca o totalitate. Din tot grupul de prieteni ai lui Manet, reunit de Fantin-Latour în *Omagiu lui Delacroix*, probabil că Whistler, alături de el, a posedat cel mai bine acest privilegiu, și poate și Legros. Însă în frumoasele gravuri în acuaforte ale lui Legros există o răbdare atentă, un fel de încetare, neală emoționantă care sînt de alt ordin; la Whistler, ghicirea armoniilor fugitive procedează prin tușe și capricii, el plimbă o mîină ușoară care trezește corespundențele și ecourile. Manet este antrenat de impetuozitatea sa; cînd zgîrie arama, el o stăpînește cu măreție. Alături de acuafortiștii visători, iată un acuafortist brusc, care dă dovadă uneori de asprime și de brutalitate, îmbinate cu cel mai straniu farmec. Îmi închipui că atacările sale erau scurte și violente, și că el nu vedea în ele decît mijlocul de a-și insera desenul în metal, fără a căuta să-l coloreze cu nuanțe; ele dau negruri

egale și tăioase, ca în multe gravuri în acuaforte din prima jumătate a secolului. Aceasta pentru că el nu căuta jocul de valori și de tonuri fine. În alb și negru, ca și în pictura sa, el nu este atras de poezia pasajelor, cea delicioasă obsesie a lui Renoir. De aici calitatea imediată, autoritară, a acestor sugestii pline de forță. Ne dăm seama că el nu este un simplu elev al lui Goya și al venețienilor. Uneori ne amintește mai degrabă de energia arzătoare a lui Ribera, a cărui textură nu este atât de subțire ca aceea a maestrului *Capriciilor*. Este ceea ce arată, printre alte planșe, *Toaleta*, un chip de femeie abia modelat, însă acolo unde trebuie și cum trebuie, de exemplu prin indicațiile atât de juste și de feminine de la încheietura brațului, un nud luminos, acid și gingaș totodată, de o savoare care nu aparține de altfel decât lui Manet. El a voit să-l plaseze într-un mediu atmosferic, să indice poate un efect. El se folosește de incizii de încrucișare; dar ele sînt într-o rețea atât de liberă și de rară, încît lumina se strecoară din toate părțile, iar ansamblul este plin de prospețime.

Acest geniu ciudat, acest limbaj din notații și interjecții, nu ne ajută oare la înțelegerea pictorului? Se pare că avem aici prima sa înflăcărare, intențiile sale secrete și cîteodată un foarte prețios comentariu. Gravura în acuaforte *Olympia* este scrisă cu voința cea mai incisivă. Ea surprinde cu o linie înflăcărată și dură forma fetei dezbrăcate întinsă în patul său luxos; ea concentrează la două valori armonia, atât de rară, a tabloului. Nici un chip să ne rătăcim: opera este cu totul în linia lui Ingres, ea valorează prin calitatea expresivă a unui desen resimțit; ea este din aceeași sevă, dacă nu din aceeași castă ca *Odalisca Pourtalès*. Însă putem să mergem și mai departe. De la începuturile carierei sale, constatăm că Manet nu este prizonier al unui manierism exclusiv, dominat de umbrele dramatice ale pictorilor din Spania și din Neapole. Ceea ce l-a atras la ei nu este clar obscurul *Tenebrosilor*, nu este densitatea « realismului », ci semnificația sa caustică. Ca gravor, el a respectat întotdeauna lumina, nu ca forță de efect, ci ca mediu viu, amestecat cu toate formele, jucînd în voie în spațiul dintre incizii, instalîndu-se cu o frumoasă ariditate în planurile luminoase, abia atinse, abia mușcate de cîteva accente care le modelează. El nu aruncă asupra univer-

sului îngustul fascicol al unui felinar tainic, ci îl contemplă în plin soare. Una din cele mai argintate planșe ale sale, dintre cele mai tiepolești, *Lola*, se situează, prin factura sa, înaintea admirabilei picturi din colecția Camondo; ea anunță, prin dirijarea acului, discontinuitatea de execuție a manierei « impresioniste ». Este contrariul micii acuaforte *Olympia*. Aceasta repară puțin judecata sumară pe care ne-o facem despre un mare artist, scandîndu-i opera prin măsuri convenționale. Studiarea lui Manet în alb și negru ni-l arată pe acesta pleînairist autentic în gravura în acuaforte, într-o vreme în care pictura sa arată încă, după cît se pare, a fi o pictură de muzeu.

Litografiile sale întăresc această părere. El a ajuns pentru prima oară la această artă prin 1861, la invitația lui Cadart, după succesul obținut de vînzarea colecției Parguez. El a executat *Balonul*, care l-a înspăimîntat pe imprimorul Lemercier. După tragerea cîtorva exemplare, piatra a fost abandonată. Este vorba de o sărbătoare publică, de o sărbătoare în genul lui Goya, cu teatre în aer liber, un teatru de păpuși, « mîts de cocagne », flămuri. Balonul sferic, în romburile de sfoară ale plasei sale, se deschide chiar în mijloc ca un fruct enorm. Mulțimea este de o densitate extraordinară, mulțimea Parisului, cu trecătoarele sale drăguțe și cu monștrii săi, cu un olog filozof care întoarce spatele mașinii aeriene, cu un negustor de sirop, un om în bluză, burghezi îmbrăcați în negru și cucoanele lor în pelerine, o mulțime în aer liber, asemănătoare mulțimii din *Muzică la Tuileries*, dar mai bogată, mai diversă și mai mobilă. În fund, de fiecare parte a balonului, ea este devorată de lumină și punctată de pete ușoare, vagă și numeroasă totodată, se îmbină cu strălucirea unei zile frumoase. Nici un artificiu de efect. Totul este compus cu acea soliditate simplă, în privința căreia *Dejunul pe iarbă* este un exemplu de calitate clasică; masele sînt distribuite cu o simetrie și o ierarhie care vădesc în Manet nu un observator fugitiv, ci un puternic ordonator. Și totuși, el se ferește să construiască lumina, să o concentreze, să-i indice sursa și să facă să joace umbrele. El procedează prin pete, nu spun în desenarea formelor, care sînt înscrise nervos și cu grafismul cel mai sigur, ci în repartizarea albului și a negrului. Cerul



EDOUARD MANET.
Lola de Valencia.
1862

întreg este un focar luminos, sau mai curînd o vastă pînză sub care nu e loc pentru ascunzătorile misterului, pentru spiralele clarobscurului.

Nimic asemănător în litografia romantică. Fără îndoială că ea a dat desene transparente, pagini de crochiuri cu o linie vie și viguroasă care nu se pierde întotdeauna într-un labirint umbros: opera lui Decamps, opera lui

164



EDOUARD MANET.
Portretul Berthei Morisot.
Către 1872.

Isabey oferă încîntătoare exemple în această privință. Dar ea este în acest caz notație pitorească; desenul, oricît de filtrat ar fi, insistă asupra calității fizionomice a ființei sau a lucrului: se complace în poetica accidentului, în farmecul lucrurilor rupte, îmbătrînite și îndepărtate. Cel mai adesea creionul acumulează cu o uimitoare știință nuanțele de gri și negru. Litografia romantică

165

nu este numai una din expresiile cele mai complete ale pitorescului în artă: ea este efect, este frumusețe a materiei. Ea valorează ca interpretare a lumii, și valorează ca obiect. Oferă ochiului o mângâiere inedită care are în ea ceva muzical. Vizuală, sonoră și aproape tactilă, ea abundă în rafinamente de valori, note argintate, nuanțe grase de alb, catifelări de umbre. Sub lampa lui Daumier, ea devine teribilă, însă păstrează, dincolo de febra creionării cotidiene, întreaga subtilitate a resurselor sale. În epoca în care Manet desenează *Balonul*, ea are încă virtuozii ca Nanteuil și Mouilleron, Nanteuil, părinte al atîtor flăcărui, omul de geniu al frontispiciilor și al titlurilor de romane . . .

Manet nu se adresează trecutului, ci prezentului. Manet nu este pitoresc. Evidența lucrurilor proaspete, noi, vii, îi este mai prețioasă și mai poetică decît răsunsetul lor emoțional. Vorba lui scurtă și repezită se îngrozește de perifraze și volute. Acest desenator al mulțimilor anulează în ele individul și pretențiile lui sublimе. Acest pictor al femeii îndrăgește nu modelele gingașe ale acesteia, ci grația care ține de semeția nervilor. El este sensibil la dramele momentului. A pictat execuția lui Maximilian, a notat două scene din timpul Comunei, însă fără mister și emfază, sub un cer crud de fapt divers, cu precizia unui om pentru care faptul este mai puternic și mai frumos decît orice comentariu. La baricada din strada Arcadei, el a văzut bărbatul mort din spatelul unei grămezi de pietre. Ceea ce este înspăimîntător nu este tragedia morții violente, ci banalitatea ei. Un peisaj fumuriu din Paris, o neorînduială ploioasă, un creion care pune rapid stăpînire pe forme, cadavrul unui soldat asemănător victimei unui accident și, într-un colț, două picioare cuprinse parțial în litografie, două picioare îmbrăcate în pantaloni în dungă. Aceasta nu este *Strada Transnonain*, ci contrariul ei. Omul cumsecade al lui Daumier este enorm și tipic în adevărul lui neînduplecat, îl recunoaștem, aproape că iam putea da un nume. Mortul din *Războiul civil* nu are nume. În vîltoarea revoluției, acesta nu este un episod, de abia este un fapt. Manet strînge din dinți și trece mai departe. Documentul său laconic ne impresionează. Cred totuși că Manet era mai bine servit de gravura în acuaforte. Poate că litografia era prea ductilă, prea alu-

necoasă pentru geniul său abreviator. Și totuși micul portret litografiat al Berthei Morisot este cu totul conform celor ce știm despre exigențele și darurile sale, prin calitatea îndrăzneată, succintă și atît de bogat de sugestivă în simplitatea mijloacelor. Linia feței este redusă la nimic, pata pare o sfidare capricioasă, iar noi simțim totuși impunîndu-se misterioasa savoare a autenticului, prospețimea tenului, culoarea părului, calitatea mătăsoasă a stofelor, în fine ceva mai tainic, farmecul unei femei evocat de cel mai concis dintre magicieni.

Iar noi simțim în același timp cum acest aristocratic prieten al spaniolilor putea, printre primii în Europa, cu Whistler, să se îndrăgostească de arta japoneză. Această îndrăzneală, această vioiciune agresivă, această aptitudine de a surprinde întregul, această trecere de o puternică continuitate sintetică la întrebuințarea tușelor economice, larg discontinui, și de notații, virtuți ale ciudatelor sale gravuri în acuaforte, îl împingeau în mod firesc să îndrăgească opere care par deja definite de înșiși termenii de care ne servim pentru a vorbi de ale sale. Îi plăcea să răsfoiască *Mangwa*. Regăsim rapiditatea expresivă, sugestia intensă ale acesteia în propriile sale crochiuri cu pensula. Și nu se întîmplă oare ceva analog cu Jongkind, ale cărui admirabile gravuri în acuaforte sînt atît de apropiate, în multe privințe, de acelea ale lui Manet? Însă acordul se stabilește aici mai ușor prin acuarele decît prin picturi, multă vreme tributare peisajului romantic, imbinat cu cele mai îndepărtate origini. Orice ar fi, ambii reprezintă un stadiu nou al gravurii, o artă inedită de a stăpîni universul, de a-l fixa instantaneu, de a-i evoca printr-o linie îndrăzneată poezia neprevăzută și profundă.



SUMAR

CUVÎNT ÎNAINTE	5
MAMEI MELE	8
ALBRECHT DÜRER	10
ADAM ELSHEIMER	21
JACQUES CALLOT SAU MICROCOSMOSUL	39
REMBRANDT	51
CASTIGLIONE GENOVESE	72
GRAVURILE ÎN ACUAFORTE ALE CELOR TREI TIEPOLO	88
«CAPRICHIILE» LUI GOYA ȘI GRAVURA ÎN SPANIA	112
HONORÉ DAUMIER	128
CHARLES MERYON	145
MANET ÎN ALB ȘI NEGRU	156

501

Biblioteca de artă

Lei 11

68

43/42

Biografii. Memorii. Eseuri.

maestrii stampeii



Un carton de stampe și de desene, deschis sub lampă, în liniștea nopții, ne îndreaptă spre misterele cele mai frumoase și mai severe. Răsfoindu-l, cunoașterea noastră asupra trecutului dobândește acea calitate inactuală care depășește în poezie toate seducțiile momentului.

H. Focillon